GAZETTE

DES

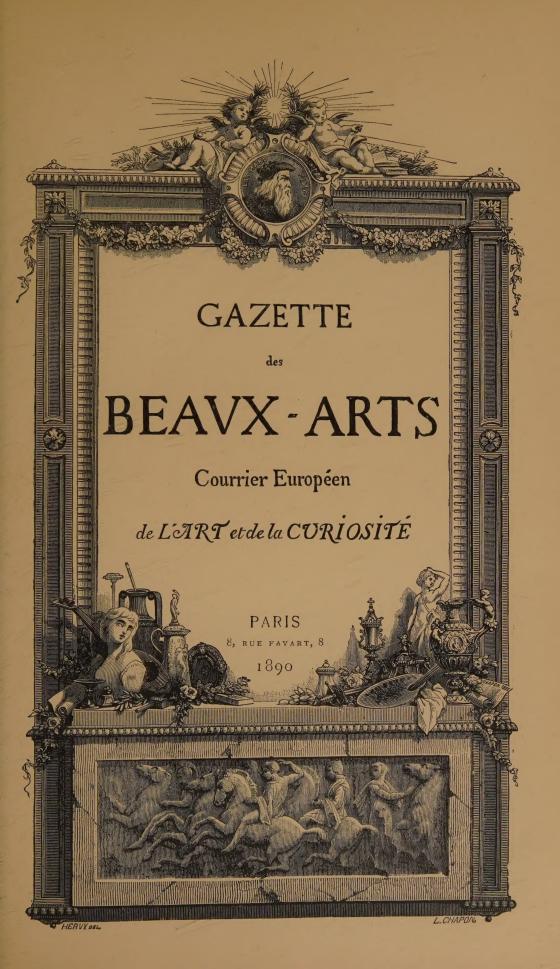
BEAVX-ARTS

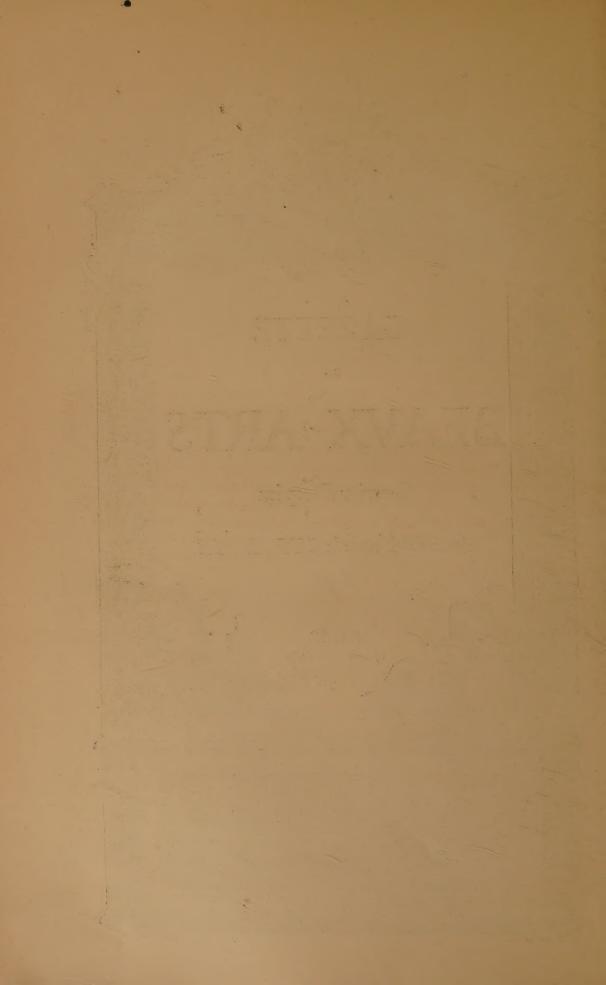
TRENTE-DEUXIÈME ANNÉE — TROISIÈME PÉRIODE

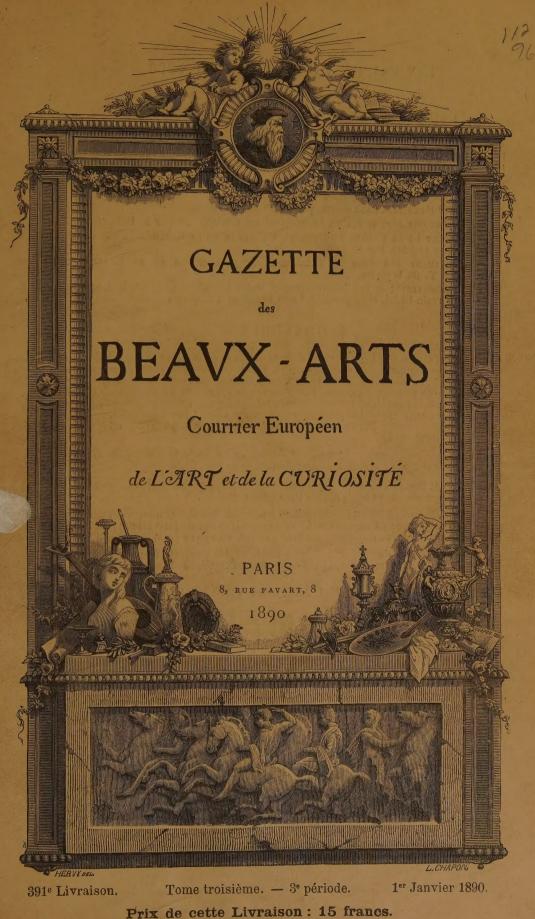
TOME TROISIÈME

SCEAUX. - IMPRIMERIE CHARAIRE ET FILS.

. .







(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

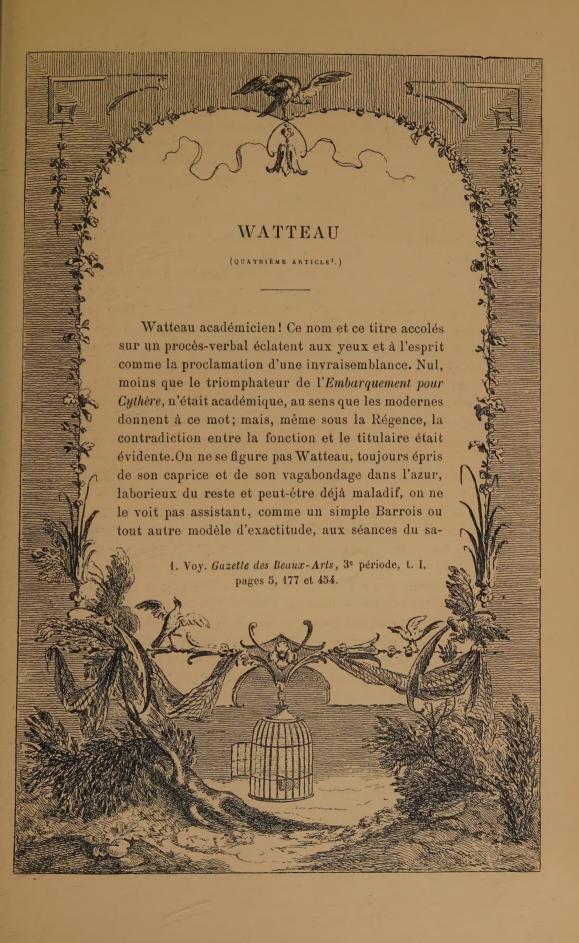
LIVRAISON DU 1er JANVIER 1890.

TEXTE

- I. WATTEAU (4° article), par M. Paul Mantz.
- II. LE MUSÉE POLDI-PEZZOLI, à Milan (2º et dernier article), par M. Émile Molinier.
- III. LES MONUMENTS ÉLEVÉS A LA MÉMOIRE DE PAUL BAUDRY, A LA ROCHE-SUR-YON ET AU PÈRE-LACHAISE, PAR M. Charles Ephussi.
- IV. L'ART INDUSTRIEL DANS L'INDE, par M. E. Senart, de l'Institut.
- V. Proportions artistiques et Anthropométrie scientifique, par E. Duhousset.
- VI. LA PART DE LA FRANCE DU NORD DANS L'ŒUVRE DE LA RENAISSANCE (3° et dernier article), par M. Louis Courajod.
- VII. MOUVEMENT DES ARTS EN ALLEMAGNE, EN ANGLETERRE ET EN ITALIE, par M. T. de Wyzewa.
- VIII. BIBLIOGRAPHIE: Publications nouvelles des Librairies Quantin, Mame, Plon, Firmin-Didot, etc., par MM. Louis Gonse et Alfred de Lostalot

GRAVURES

- OEuvres de Watteau: Encadrement d'après un écran de Watteau, « Les Oiseleurs », gravé par Huquier; l'Acteur Poisson en habit de paysan, d'après la gravure de Desplace; Jeune femme assise et figure du tableau de l'« Enchanteur », d'après un état de la planche d'Audran; Étude de femmes, gravure de Demarteau d'après un dessin à la sanguine; Portrait de femme, d'après une gravure de J.-M. Liotard; Le Lorgneur, d'après la gravure de Scotin; Comédiens Italiens, d'après la gravure de Baron; Personnage de la suite de Mehemet-Effendi, d'après une gravure de Boucher.
- La Leçon de musique, eau-forte de M. A.-D. Lalauze d'après le tableau de Watteau appartenant à Sir Richard Wallace; gravure tirée hors texte.
- Jeune fille, par Demarteau d'après, Watteau; fac-similé typographique, gravé et imprimé en couleurs par M. Gillot; gravure tirée hors texte.
- Musée Poldi-Pezzoli, à Milan: Médaillon en argent émaillé (Italie, xv° siècle), en lettre; Polyptyque en argent recouvert d'émail translucide (xv° siècle); La Résurrection, émail peint (xv° siècle); Mors de chape, en cuivre émaillé (xv° siècle).
- Portrait de femme du xv^e siècle, eau-forte de M. Gaujean d'après le tableau de Piero della Francesca, au Musée Poldi-Pezzoli, à Milan; gravure tirée hors texte.
- Esquisse du monument de Paul Baudry, au Père-Lachaise, par M. Ambroise Baudry.
- Monument funéraire de Paul Baudry au Père-Lachaise, sculpture de MM. A. Mercié et Paul Dubois, architecture de M. Ambroise Baudry —; héliogravure tirée hors texte.
- L'Art industriel dans l'Inde: Jeune fille Indoue, travail moderne de joaillerie, en lettre; Dague à manche de jade incrusté de pierreries; Deux plateaux en bois incrusté; Fragment de porte en marqueterie.
- Proportions du corps humain: Flore de Praxitèle, en lettre; Canon de Léonard de Vinci; Canon japonais; Canon artistique comparé au Canon scientifique; Canon de Polyclète; Antinous et Adonis du Vatican; Achille du Musée du Louvre; Fragment d'un bas-relief du Parthénon.
- Philippe de Morvillier, tête de la statue exécutée pour Saint-Martin-des-Champs (1428-1438), en lettre; Statue de Philippe le Hardi, par Claus Sluter, à la Chartreuse de Dijon.
- Portrait d'Albert Dürer, d'après le tableau de la collection Félix, à Leipsig, en lettre; Tête d'homme, d'après un dessin de Hans Baldung Grün, à la Bibliothèque de Carlsruhe; Têtes d'anges, d'après Reynolds, en cul-de-lampe.
- Moutardier en argent (xvme siècle), gravure empruntée au « Dictionnaire de l'Ameublement », en lettre; Salle à manger, au Palais de Tsarskoié-Sélo, gravure empruntée à la « Sainte Russie »; Encombrement de réservistes dans une gare, gravure empruntée au « Drame de Metz ».



medi, écoutant la l'ecture d'une conférence, épiloguant sur un règlement à modifier ou distribuant des prix à des écoliers. Watteau avait bien d'autres soucis en tête. Dès le premier jour, son parti fut pris. L'artiste accepta l'honneur qu'il avait ambitionné; il usa des libertés professionnelles qui lui étaient désormais garanties, mais il fut académicien le moins possible.

Recu le 28 août 1717. Watteau crut devoir faire preuve de courtoisie et il se rendit à la séance du samedi suivant (4 septembre). Il écouta d'une oreille un peu distraite la lecture d'un ancien discours retrouvé dans les archives où Sébastien Bourdon avait résumé ses idées sur la lumière; la question n'était pas sans intérêt, mais, sur les lois du rayon lumineux, Watteau en savait aussi long que le vieux maître, et il ne s'amusa pas. A partir de cette date, sa signature ne se retrouve qu'une fois au bas du procès-verbal. La dernière séance de l'année eut lieu le vendredi 31 décembre : ce jour-là, l'Académie était toujours fort nombreuse : on nommait la délégation chargée d'aller complimenter le protecteur de la compagnie et c'était une affaire, car on aimait à s'approcher du représentant du roi; on échangeait quelques souhaits au sujet du premier jour de l'an nouveau, on recevait ses étrennes sous la forme de compliments plus ou moins sincères. Watteau assista à cette dernière séance de 1717. et il ne revint jamais. C'est vainement qu'il se passe à l'Académie des choses qui pourraient l'intéresser, la présentation de Lancret, par exemple, à laquelle l'inexact Gillot a voulu assister (1718), la réception définitive du nouvel agréé (1719), la glorieuse entrée de Rosalba Carriera qui, admise le 26 octobre 1720, prend séance le 9 novembre; tous ces événements le touchent peu. Gillot, attentif aux intérêts du groupe moderne, vient quelquefois : Watteau jamais. L'Académie ne fut pas sans s'apercevoir de ces absences éternelles; mais comme le nouveau collègue n'avait aucun grade dans l'étatmajor; comme son inexactitude ne mettait en péril aucun service, elle ne se plaignit point : elle se contenta d'oublier celui qui l'oubliait. Watteau aurait été relégué dans une lointaine province qu'il n'aurait pas été plus indifférent au cœur de l'Académie. Les registres fournissent une preuve de cette insouciance. Lorsqu'un académicien tombait malade, il était d'usage d'envoyer chez lui deux commissaires pour le visiter, prendre des nouvelles de sa santé compromise et lui apporter les vœux que faisait la Compagnie pour sa prompte guérison. Il ne se passa rien de pareil à l'égard de Watteau. Quatre ans après sa réception, le pauvre garçon fut décidément atteint d'un

mal sans remède: l'Académie ne lui envoya aucun message amical. Elle le laissa mourir dans sa retraite; elle enregistra sa mort au procès-verbal et elle passa à l'ordre du jour.

Les manquements de Watteau aux réunions hebdomadaires peu



L'ACTEUR POISSON EN HABIT DE PAYSAN, PAR WATTEAU.
(D'après une gravure de Desplace.)

vent s'expliquer par le médiocre souci que lui inspiraient les opérations académiques, et aussi par les exigences de son propre travail, par les complications de sa vie à la fois rêveuse et agitée. Et, en effet, au dire de Caylus, l'entrée de Watteau à l'Académie avait eu pour résultat d'augmenter le nombre des fâcheux qui venaient frapper à sa porte. L'hôtel de la rue de Richelieu, où l'on recevait beaucoup de visites, n'était pas d'ailleurs la maison tranquille qu'ambitionnait l'artiste; on y faisait trop de bruit autour de son labeur ou de son

caprice. Watteau, devenu académicien, ne demeura pas longtemps chez Crozat.

Gersaint, qui malheureusement ne donne ici aucune date, nous fournit sur ce point un détail curieux : « L'amour de la liberté et de



JEUNE FEMME ASSISE, PAR WATTEAU.
(D'après une gravure d'Audran.)

l'indépendance le fit sortir de chez M. Crozat; il vouloit vivre à sa fantaisie et même obscurément: il se retira chez mon beau-père (Sirois) dans un petit logement, et défendit absolument de découvrir sa demeure à ceux qui la demanderoient ». La vie de Watteau est pleine de ces disparitions volontaires, et nul maître n'a été plus que lui amoureux du silence.

On ne sait trop ce qu'il a pu faire dans la retraite que lui avait ménagée Sirois. Pour l'année 1718, nous n'avons pas un détail. Le monde financier est en grande rumeur, car nous touchons au moment



FIGURE DE « L'ENCHANTEUR », PAR WATTEAU.

(D'après une gravure d'Audran.)

où le Comptoir de Law va être déclaré banque royale (4 décembre). La fièvre de l'or agite Paris : Watteau demeure tranquille. Mariette, qu'il avait connu chez Crozat et qui lui a toujours rendu justice, se promène en Allemagne; mais Watteau a toujours les mêmes amitiés, Antoine de la Roque, Gersaint, Caylus, Hénin et peut-être aussi

l'abbé Haranger, qui était chanoine de Saint-Germain-l'Auxerrois et qui aimait beaucoup la peinture. Une lettre, malheureusement sans date, jette un faible trait de lumière sur la vie que devait mener Watteau à cette époque. Nous en empruntons le texte aux anciennes Archives de l'art français.

A monsieur Gersaint, marchand sur le pont Notre-Dame, de la part de Watteau.

Du samedi.

Mon ami Gersaint, oui, comme tu le désires, je me rendrai demain à dîner avec Antoine de la Roque chez toi. Je compte aller à la messe à dix heures à Saint-Germain-de-l'Auxerrois; et assurément je seroi rendu chez toi à midi, car je n'auroi avant qu'une seule visite à faire à l'ami Molinet qui a un peu de pourpre depuis quinze jours.

En attendt, ton amy,

A. WATTEAU.

Vers la même époque, Watteau compta un camarade de plus, Nicolas Vleughels, qu'il avait sans doute rencontré à l'Académie et qui, le 28 août 1717, avait en effet voté pour lui au jour de la fameuse élection. Vleughels, né en 1669, était Parisien, mais il se rattachait à la Flandre par son père Philippe Vleughels, le peintre anversois venu en France à la fin du règne de Louis XIII. Nicolas, académicien depuis 1716, n'avait alors dans l'art qu'une situation médiocre, mais il prenait volontiers de grands airs et passait pour un personnage. Mariette, qui l'a connu, nous a laissé de Nicolas Vleughels un piquant portrait: « A peine savoit-il dessiner, écrit-il; il ne peignoit guère mieux : il avoit pourtant le secret de faire des petits tableaux qui plaisoient; c'est qu'il ne traitoit que des sujets agréables, et que ses figures ainsi que ses compositions avoient quelque chose de flatteur. Tout le monde n'étoit pas obligé de savoir qu'il les avoit pillés dans les œuvres des grands maîtres. Il ne faisoit aucune difficulté d'en copier des morceaux entiers et de les reporter dans ses tableaux. On le trouvoit constamment entouré d'estampes où il fourrageoit, et personne ne lui en demandoit aucun compte. Ses confrères le craignoient, les gens de lettres le considéroient; un certain ton qu'il avoit pris faisoit imaginer qu'il avoit de l'érudition, qui pourtant étoit des plus minces; mais que ne fait-on pas, armé d'un peu de charlatanerie?»

Plus tard, à un moment que Watteau n'a pas connu, Nicolas Vleughels, dont les allures avaient séduit le duc d'Antin, fut nommé



ETUDE DE FEMMES, DESSIN A LA SANGUINE, PAR WATTEAU.

(D'après une gravure de Demarteau.)

directeur de l'Académie de Rome. Il eut dans ce poste une attitude très convenable, « faisant parfaitement les honneurs de la nation ». Le talent, du reste, ne lui vint jamais, et ses deux petits tableaux du Musée d'Angers sont une preuve de sa médiocrité persistante. Il est étrange que Watteau se soit lié avec un peintre d'une aussi faible valeur. Comme tant d'autres, il aura subi le charme de ce pseudogentilhomme. Le fait certain, c'est que vers la fin de 1718 ou au début de 1719, les deux artistes résolurent d'habiter ensemble et allèrent se loger, bien loin du Paris central, « dans la maison du neveu de M. Le Brun, sur les fossés de la Doctrine chrétienne », c'est-à-dire au faubourg Saint-Victor. Le quartier, plein de couvents et de jardins, était suffisamment retiré, et Watteau crut avoir trouvé le calme qu'il avait toujours poursuivi.

Ce n'est pas seulement Mariette qui nous parle de l'installation de Watteau aux environs de la Doctrine chrétienne. Le renseignement est confirmé par Nicolas Vleughels lui-même. Le 20 septembre 1719, le peintre empêché qui faisait des tableaux avec des estampes, écrit à Rosalba, alors à Venise: «Un excellent homme, M. Watteau, duquel vous avez sans doute entendu parler, désire ardemment vous connaître. Il voudrait avoir le plus petit ouvrage de votre main, et en échange il vous enverrait quelque chose de lui, car il lui serait impossible de vous en remettre la valeur... Il est mon ami; nous demeurons ensemble et me prie de vous présenter ses plus humbles respects. »

Il est donc probable que c'est pendant qu'il cohabitait avec Vleughels que Watteau a travaillé pour le Régent. On s'étonnerait que le prince ami des arts, le collaborateur d'Antoine Coypel, n'eût jamais rien demandé au peintre de l'*Embarquement pour Cythère*. Il est vrai que le Régent ne se hâta pas d'employer le pinceau du maître enchanteur; mais enfin il se décida, et nous en avons la preuve dans une quittance dont nous reproduisons le texte:

Ce tableau, le Régent ne le conserva pas. Il l'avait sans doute demandé à Watteau pour en faire cadeau à l'une de ses maîtresses. Ce

[«] J'ay reçu de Monseigneur le duc d'Orléans 260 livres pour un petit tableau qui représente un jardinavec huit figures.

[«] Fayt à Paris, le 14 aoûst l'an 1719.

[«] Antoine VATEAU 1. »

^{1.} Archives de l'Art français, t. IV, p. 112.



PORTRAIT DE FEMME, PAR WATTEAU. (Fac-similé d'une gravure de J.-M. Liotard.)

qui est certain, c'est qu'on ne le trouve plus mentionné dans la Description des tableaux du Palais-Royal, publiée en 1727 par Dubois de Saint-Gelais. Mais ce catalogue nous apprend que le duc d'Orléans possédait un autre Watteau, les Singes peintres. Ce tableau, peint sur cuivre, était une véritable miniature, car il avait 2 pouces 10 lignes de hauteur sur une largeur de 3 pouces 8 lignes. Il n'y a point d'erreur sur l'indication de cette mesure, car les Singes peintres formaient le pendant d'un autre petit cuivre attribué au vieux Breughel, que Dubois de Saint-Gelais appelle une Musique de chats et dont les dimensions sont à peu près les mêmes. La singerie de Watteau était un intérieur d'atelier : on y voyait un gros singe, vêtu de vert, occupé à peindre un tableau posé sur un chevalet, tandis que derrière lui quatre autres singes, ses élèves sans doute, s'exercaient aussi à la peinture et au dessin. Ce tableau est perdu, et c'est grand dommage, car il nous aurait dit quelle quantité d'esprit Watteau savait faire étinceler quand il consentait à enfermer son caprice dans les proportions d'une miniature.

Si les graveurs de Watteau avaient toujours mis des dates au bas de leurs estampes, nous trouverions dans ces indications l'instrument qui nous manque pour fixer approximativement la chronologie des œuvres du maître et de ses manières; mais cette bonne fortune est tout à fait rare. L'un d'eux cependant, Louis Surugue, a eu la charitable pensée de dater de 1719 une planche d'après un charmant tableau que les Anglais appellent The music lesson, et qui appartient à sir Richard Wallace. Les vers, d'une parfaite platitude, que Surugue a fait écrire sous sa gravure, ne donnent aucune idée du sujet. Il s'agit en effet d'une leçon de musique où se cache peut-être une leçon d'amour. A droite, une jeune femme est assise; vue jusqu'aux genoux, les cheveux relevés de façon à dégager le front et la nuque, elle tient à la main les feuillets d'une partition; derrière elle est un personnage qui, penché en avant, semble vouloir suivre sur le cahier de musique les notes de la chanson qu'elle étudie; devant la chanteuse, un galant instrumentiste joue d'une mandoline à long manche. L'intervalle qui sépare le maître de l'écolière est occupé par deux bustes d'enfants qui sont des merveilles d'espièglerie. Ce petit panneau est délicieux et il est intéressant d'apprendre par la date de la gravure de Surugue (1719) qu'il est très voisin de l'Embarquement pour Cythère; notons pourtant cette différence que le morceau de réception à l'Académie n'est qu'une esquisse et que dans la Lecon de musique, qui est un tout petit tableau, l'accent est plus écrit, la touche



LA LEÇON DE MUSIQUE



plus spirituellement victorieuse. Et quand on regarde le procédé de travail, surtout les plis du pourpoint de soie dont le joueur de mandoline est vêtu, on s'aperçoit aisément que la Leçon de musique de la collection de sir Richard Wallace est du même temps que la Finette; de la galerie Lacaze. Ces deux tableaux, auxquels on peut ioindre l'Indifférent, appartiennent au même idéal, et nous sommes tentés de conclure de ce rapprochement, que pendant les années qui suivirent son entrée à l'Académie, c'est-à-dire en 1718 et 1719, Watteau a eu une période particulièrement brillante. Il est plus que jamais spirituel et nerveux.

Les deux pièces que nous rappelions tout à l'heure -- le reçu des 260 livres payées par le Régent le 14 août, la lettre de Vleughels du 20 septembre suivant — prouvent que Watteau passa à Paris l'été de cette année 1719. Ce point est important, car il peut servir à fixer approximativement l'époque à laquelle l'artiste est allé à Londres. On sait que ce voyage est un des problèmes de sa biographie. Néanmoins Caylus déclare en termes formels que Watteau partit en 1719. Nous croyons qu'il a raison. Et en effet, nous sommes presque certain que Watteau a passé loin de Paris les derniers mois de cette année et le commencement de 1720. Notre conviction est basée sur le journal de Rosalba. On se rappelle qu'au printemps de 1720, l'artiste vénitienne, cédant aux instances de Crozat, qui lui a préparé un logement dans son hôtel, consent à se mettre en route. Le 8 avril, elle est à Lyon : quelques jours après, elle arrive à Paris et elle s'installe chez le grand amateur qui l'a appelée. On sait qu'elle note exactement dans son Diario les visites qu'elle fait et celles qu'elle reçoit, les portraits qu'elle entreprend, les personnages de marque qu'elle entrevoit. Or, c'est seulement le 21 août 1720 qu'elle écrit sur son journal cette simple note : « Vu M. Vateau et un Anglois ». Cette rencontre est bien tardive, car Rosalba connaissait presque tous les amis de Watteau, et particulièrement Vleughels, et il est étrange qu'on ne lui ait pas présenté plus tôt le peintre qui avait exprimé le désir de posséder une œuvre de sa main savante. Nous sommes autorisés à penser que si Rosalba n'a fait la connaissance de Watteau que le 21 août 1720, c'est parce que le maître était absent pendant le printemps de cette année. Nous croyons donc qu'il convient de fixer à la fin de 1719 le voyage de Watteau en Angleterre, voyage dont il est d'ailleurs impossible de déterminer la durée.

^{1-2.} Voir dans la Gazette de 1870, les eaux-fortes de Rajon.

Cette excursion à Londres a préoccupé les historiens de Watteau et ils l'ont diversement expliquée. Caylus prétend qu'ayant quitté Vleughels avec lequel il logeait, « il ne faisait plus qu'errer de différents côtés » et que l'instabilité de son caprice le livrait tous les jours à des connaissances nouvelles. On lui aurait parlé de l'Angleterre, on lui en aurait exagéré les ressources, et, sa curiosité aidant, il se serait décidé à partir. Si cette hypothèse était admise, il n'y aurait pas à chercher longtemps pour trouver l'enthousiaste qui a pu devant Watteau célébrer l'hospitalité anglaise et le gracieux accueil que les artistes français recevaient à Londres. Ce beau parleur doit être le vieux Charles de La Fosse qui, entre 1689 et 1692, était allé deux fois en Angleterre, où il avait décoré de somptueuses mythologies les appartements et les escaliers de l'hôtel de Lord Montagu. Le roi s'était montré enchanté de ces peintures et il voulait retenir La Fosse pour l'employer à Hampton-Court. Il serait donc possible que ce fût le vieux peintre qui, dans une conversation chez Crozat, ait vanté à l'innocent Watteau les délices de l'Angleterre.

Une autre supposition a été faite. En 1719, Watteau était déjà malade. Caylus nous dit qu'à cette époque, il « avait la poitrine attaquée ». Or, Londres possédait alors un praticien célèbre, le docteur Richard Mead, qui passait pour habile et qui fut plus tard médecin du roi. Mead s'occupait particulièrement des poisons, et il a même laissé un livre sur la matière, mais il est possible qu'il ne se soit pas renfermé dans cette spécialité. On a donc pu supposer que Watteau a passé le détroit, non dans un esprit de lucre, mais pour consulter ce sauveur. Telle était du moins l'opinion d'Horace Walpole. Nous savons en effet que Watteau a vu le docteur Mead et qu'il a travaillé pour lui, car ce médecin était un amateur des arts et il a laissé une collection dont le catalogue nous a été conservé.

En arrivant à Londres, Watteau se sentit fort dépaysé au milieu d'un peuple dont il n'entendait pas le langage et dont les idées en peinture étaient faites pour le surprendre. S'il a pu, ce que nous ignorons, pénétrer dans quelques-uns des somptueux hôtels de la noblesse, il a eu la joie d'y reconnaître des visages amis, car les œuvres de Rubens et de Van Dyck brillaient en grand nombre dans les demeures seigneuriales comme dans les palais du roi. Mais quant aux artistes vivants que Watteau a dû rencontrer chez le docteur Mead ou ailleurs, il lui était moins facile de se montrer enthousiaste. Sous George Ier, la situation de l'École anglaise n'était nullement prospère. L'école était visiblement en retard. Elle vivait encore dans l'idéal



LE LORGNEUR, PAR WATTEAU.
(D'après la gravure de Scotin.)

Louis-quatorzien contre lequel Watteau avait dû s'insurger. Au moment de son voyage à Londres, le peintre à la mode était sir James Thornhill que la reine Anne avait nommé « Historical painter to the Crown » et que George Ier avait anobli en 1715. A ces titres, ce personnage considérable venait d'ajouter une qualité nouvelle, car c'est en 1719 qu'il devint membre du Parlement. Si Watteau est allé à Greenwich, il a pu voir Thornhill, entouré d'une légion de manœuvres et occupé à peindre l'immense plafond de l'hôpital, composition prétentieuse où les allégories se meuvent péniblement dans un océan de teintes brunes ou jaunissantes qui font du maître un imitateur de l'école de Versailles et un contemporain alourdi de Jouvenet. Chez Thornhill, Watteau ne pouvait retrouver qu'une répétition très aggravée de l'idéal qu'il avait détesté et combattu chez les vieux académiciens de Paris.

Caylus assure que, malgré la triste vie qu'il menait à Londres et les ennuis que lui causait son isolement, Watteau, assez bien accueilli, « ne laissa pas de faire ses affaires du côté de l'utile ». Gersaint tient le même langage; il ajoute que ses œuvres étaient recherchées et bien payées. On n'a cependant pas de données certaines sur les travaux que Watteau a pu exécuter en Angleterre. Horace Walpole est très bref sur ce point. On doit croire toutefois que c'est pendant son séjour à Londres que Watteau peignit pour le D' Mead les deux tableaux qui ont figuré à la vente du cabinet de l'illustre médecin. L'artiste avait apporté son idéal avec lui et il resta fidèle à son caprice habituel dans ces deux peintures, les Comédiens italiens et l'Amour paisible, qui, l'une et l'autre, ont été gravées par Baron. Nous savons combien ces œuvres furent payées à l'adjudication de 1754, mais depuis lors elles ont disparu.

Il existe à Buckingham-Palace quatre tableaux qui, d'après Mollett, auraient été commandés à Watteau par Georges I^{er}, car on croit à Londres que le D^r Mead avait recommandé l'artiste français à son roi. Il est en effet de tradition que ces tableaux ont été peints en Angleterre, mais aucun document ne confirme cette croyance. Deux de ces peintures représentent des fêtes champêtres; la troisième, empruntée à Molière, met en scène M. de Pourceaugnac poursuivi par ses femmes et ses enfants; le quatrième groupe Arlequin et Pierrot dans une composition de dix figures ⁴. Nous ajouterons qu'il n'est nullement certain que ces quatre tableaux aient été peints

^{1.} John W. Mollett, Watteau, 1883, p. 77

en Angleterre: on peut même douter que Georges I^{er} ait fait travailler Watteau. Le roi croyait à Thornhill et aux faiseurs de grandes machines emphatiques: il n'aurait pas compris Pourceaugnac et Arlequin n'aurait rien dit à son cœur.

D'après Mariette et Edmond de Goncourt, Watteau aurait rencontré à Londres un certain Mercier, peintre en miniature, et il aurait fait le portrait de ce confrère entouré de sa famille. Mariette déclare que cette peinture était une « légère esquisse ». Mercier l'a gravée dans une planche assez rare que notre Cabinet des Estampes ne possède pas, mais dont il existe un exemplaire au British Museum. Mercier, debout, a devant lui une de ses fillettes à călifourchon sur un bâton à tête de cheval : le groupe de famille comprend encore un jeune garçon, et dans un coin, une petite fille jouant avec une raquette. Au centre du tableau, M^{me} Mercier est debout, tenant à la main la pipe de son mari. La gravure est signée P. M.

Edmond de Goncourt fait de ce Mercier, qu'il appelle Pierre, un miniaturiste. Naturellement, j'ai cherché dans Horace Walpole ce personnage un peu mystérieux. Je vois aux Anecdotes of painting qu'il y avait à Londres au temps où Watteau y a vécu, un Philippe Mercier, d'origine française, mais né à Berlin en 1689 et élève de Pesne. Ce n'était point un miniaturiste, mais un peintre de portraits et de scènes de la vie familière qui travaillait dans un style agréable où se mêlait un peu de Watteau, a little of Watteau, dit Walpole. Cette caractéristique est assez curieuse et fait naître dans l'esprit la pensée que plusieurs des Watteau que conserve l'Angleterre et qui sont parfois fort suspects pourraient être des Mercier. Ce dernier avait beaucoup étudié Watteau: il a gravé d'après lui plusieurs estampes, d'ailleurs assez faibles, qu'il signe P. M. Et ici doit trouver place une intéressante découverte d'Edmond de Goncourt. Il existe au Louvre, dans la galerie Lacaze, un tableau, propre, méticuleux, timide, qu'on appelle l'Escamoteur. Ce tableau, qui n'a jamais ressemblé à un Watteau, lui est attribué, malgré les inquiétudes qu'il a toujours inspirées aux connaisseurs. Edmond de Goncourt, qui s'est longtemps associé à nos angoisses, a fini par résoudre le problème. Il propose de traiter cet Escamoteur comme un intrus et de lui enlever son auréole. « Aujourd'hui, dit-il, que je sais que l'aqua-fortiste de Watteau a peint à l'huile un certain nombre de compositions qui passent quelquefois en Angleterre pour des Watteau; aujourd'hui que j'ai pu tenir entre mes mains la gravure de l'Escamoteur avec Mercier pinxit au bas de l'estampe, je crois qu'on

ne peut plus garder l'attribution donnée à ce tableau par M. Lacaze. » C'est absolument notre avis, et nous admettons avec joie la rectification demandée, car cet *Escamoteur* a, comme peinture, un défaut qui, depuis longtemps, nous invitait à l'exclure de l'œuvre du maître: il n'est pas spirituel le moins du monde, et c'est le don de Watteau de mettre de l'esprit partout.

Mais si l'Escamoteur disparaît, il reste une page, assez exceptionnelle eu égard à l'idéal de Watteau, qui se rattache sûrement à son séjour en Angleterre. D'après les notes de Mariette, il y avait à Londres, sous le roi Georges, un pauvre diable venu de France qui se faisait appeler le D' Misaubin et qui, charlatan fieffé, vendait des pilules, remède infaillible contre une maladie alors fort à la mode et qu'on n'aime pas à avouer. Watteau rencontra ce personnage peu recommandable et il l'immortalisa dans un dessin moqueur qui a été gravé, en 1739, par Arthur Pound. Le charlatan famélique est représenté dans un cimetière semé d'ossements, de têtes de morts et de sarcophages. Mariette nous apprend que Watteau « dessina cettei charge dans un caffé pendant son séjour à Londres ». Je ne l'a jamais trouvé fort plaisante : Watteau a besoin de la grâce : il a pu, dans une certaine mesure, arriver à l'expression comique; mais il n'est pas caricatural, et le macabre dépasse ses possibilités.

Malgré ces travaux et d'autres que nous ignorons, Watteau s'ennuyait à Londres. Il se sentait loin de ses amis; les dîners chez Gersaint lui manquaient et aussi les entretiens avec Antoine de la Roque et M. de Julienne. En outre, il s'apercevait tous les jours que son mal empirait. Le climat de l'Angleterre augmentait sa faiblesse et son constant malaise: « Les brouillards et les fumées du charbon de terre qu'on y respire, dit Caylus, altérèrent en lui une santé que, dans la vérité, un air plus pur ne nous aurait jamais conservée longtemps. » Il revint à Paris: nous avons le regret de ne pouvoir fixer exactement la date de son retour; mais ce retour est nécessairement antérieur au 21 août 1720, car ce jour-là, Rosalba écrit dans son Diario: « Vu M. Vateau. »

De ce voyage qui avait inquiété ses amis et qu'ils considéraient comme un regrettable caprice, Watteau rapportait-il quelque chose? Sans doute il avait gagné un certain nombre de guinées; mais il revenait en France avec une santé de plus en plus compromise, et, résultat plus fàcheux pour un artiste, il n'avait rien appris, car les Anglais du temps du roi Georges n'étaient pas en situation de faire faire au peintre de l'Embarquement pour Cythère un progrès dans la

grâce ou dans la couleur. De sa promenade à Londres, Watteau n'avait tiré aucun avantage appréciable : c'est l'Angleterre qui a recueilli tout le bénéfice de cette visite. Watteau laissait à Londres un germe qui devait grandir et qui, une fois éclos, exerça la plus salutaire influence sur le débrouillement de l'école anglaise. Il a été



COMÉDIENS ITALIENS, PAR WATTEAU. (D'après la gravure de Baron.)

pour elle un bienfaiteur, car il lui a révélé l'esprit du travail pittoresque, la légèreté de l'outil, la belle allure victorieuse. On devine à quel maître anglais nous faisons allusion. Gainsborough, né en 1727, n'a pas connu Watteau; mais il a étudié ses œuvres. Il est son élève posthume, un peu dans sa manière de peindre les étoffes et de chiffonner la soie, plus encore dans les paysages qu'il donne pour fond à ses modèles. On n'a pas assez remarqué que, dans le Blue Boy, les feuillages roux et si librement traités sur lesquels s'enlèvent les bleus de l'habit du jeune garçon procèdent directement de Watteau. Les Anglais ont d'ailleurs — et beaucoup mieux que nous — rendu

justice au maître de Valenciennes. Reynolds, dans ses notes sur le poème de Dufresnoy, recommande d'étudier Watteau en raison de ses colorations fleuries, for excellence in the florid style of colouring. Pendant les deux derniers tiers du xviiie siècle, sous la Révolution, sous l'Empire, l'Angleterre achète des Watteau et enlève ainsi à la France des trésors qu'elle aurait dû conserver.

A son retour de Londres, Watteau retrouva tous ses amis, Gersaint, Caylus et Julienne. Un changement s'était fait dans la vie et dans la maison de ce dernier. Le 9 mai 1720, Julienne avait épousé Marie-Louise de Brécy . Par suite de ce mariage, une figure nouvelle apparaît dans le monde un peu restreint où se meut Watteau. L'entrée de M^{me} de Julienne dans l'histoire que nous racontons est un fait qui nous importe, parce qu'il va nous permettre de dater une lettre qui nous a toujours paru significative. Il reste si peu de l'écriture de Watteau que ses rares autographes doivent être précieusement recueillis, alors surtout que, comme celui que nous réimprimons d'après les Archives de l'Art français, ils apportent un renseignement sur une des œuvres du maître. La lettre adressée par Watteau à Julienne est ainsi conçue :

· De Paris, le 3 de septembre.

Monsieur! Par le retour de Marin qui m'a apporté la venaison qu'il vous a pleu m'envoier dès le matin, je vous adresse la toile où j'ai peinte la teste du sanglier et la teste du renard noir, et vous pourrez les dépêcher vers M. de Losmesnil, car j'en ai fini pour le moment. Je ne puis m'en cacher, mais cette grande toile me resjouist et j'en attends quelque retour de satisfaction de vostre part et de celle de M^{me} de Julienne qui aime aussi infiniment ce sujet de la chasse, comme moimesme. Il a fallu que Gersaint m'ammenat le bon homme La Serre pour agrandir la toile du costé droit, où j'ai ajousté les chevaux dessous les arbres, car j'y éprouvais de la gesne depuys que j'y ay ajousté tout ce qui a esté décidé ainsi. Je pense reprendre ce costé là des lundi à midi passé, parce que dès le matin je m'occupe des pensées à la sanguine. Je vous prie ne pas m'oublier anvers M^{me} de Julienne à qui je baise les mains.

Cette lettre est nécessairement du 3 septembre 1720, car Watteau n'a pu l'écrire avant le mariage de son ami, et bien qu'il y ait eu au xviii siècle un 3 septembre chaque année, elle n'est pas postérieure à 1720 puisque, après cette date, le pauvre Watteau n'est plus de ce monde. La pièce est intéressante. C'est là qu'on voit que Watteau a l'habitude de consacrer ses matinées à ce qu'il appelle ses « pensées

^{1.} Clément de Ris, Les Amateurs d'autrefois, p. 292.

à la sanguine », matinées admirables auxquelles nous devons cette prodigieuse quantité de crayonnages, ces études vénérables et charmantes, où l'amoureux de la nature cherche un geste, une attitude, un costume qu'il introduira plus tard dans un tableau ou qu'il n'aura pas le temps d'utiliser. La lettre du 3 septembre montre encore que Watteau a reçu du gibier et qu'en bon Flamand qu'il est, il s'est empressé de le peindre. Il faudrait retrouver cette étude d'après nature que Julienne est prié d'envoyer à M. de Losmesnil. L'autographe nous apprend aussi que Watteau est occupé à une vaste composition, un sujet de chasse, et qu'il a fait agrandir la toile pour y ajouter des chevaux sous des arbres. Ce tableau nous est connu : c'est le Rendez-vous de chasse (4 pieds de haut sur 6 de large) gravé par Aubert. Il a appartenu au cardinal Fesch; nous l'avons vu reparaître à la vente du duc de Morny en 1865; acheté par lord Hertford, il est aujourd'hui chez sir Richard Wallace. Deux jeunes couples, amoureux et amoureuses, sont déjà arrivés au rendez-vous et sont assis sur l'herbe dans une clairière; sur la gauche, où sont des chevaux attachés sous des arbres, survient une chasseresse montée sur une jument grise : un gentleman l'aide à descendre de cheval : de l'autre côté et au fond, des chasseurs, des valets et des promeneurs. Un de nos amis qui a revu récemment ce tableau assure que l'exécution en est un peu lourde; nos souvenirs, déjà lointains, ne confirment pas cette appréciation. Bien que la peinture ne soit pas dans un état parfait, le Rendez-vous de chasse nous a intéressé autrefois comme un Watteau enjoué, plein d'air et de lumière : il a vraiment grande allure. L'œuvre sera désormais datée; elle montre ce qu'était devenu le talent du maître en 1720, au lendemain du voyage en Angleterre.

Indépendamment de Julienne, marié mais toujours passionné pour la peinture, Watteau, revenant de Londres, retrouvait à Paris le fidèle Gersaint et il allait demeurer chez lui. C'est même pour son ami qu'il travailla tout d'abord. Le peintre, dit Gersaint, voulait « se dégourdir les doigts ». Il peignit pour décorer la boutique du marchand le fameux tableau que Pierre Aveline a gravé sous le titre de l'Enseigne et que Gersaint, qui sans doute manquait de place, disposa comme un plafond dans son magasin où tous les curieux le venaient voir. Cette peinture ne resta pas longtemps dans la boutique du pont Notre-Dame. Vendue au conseiller Gluck, elle passa ensuite entre les mains de Julienne et elle lui appartenait encore lorsque Aveline fit son estampe. Mais il ne la conserva pas et l'Enseigne ne figure point dans la vente de 1767. On ne sait pour-

quoi et à quelle époque le tableau fut coupé en deux. En 1769, l'abbé Guillaume en possédait un débris. Mais le roi de Prusse, qui avait à Paris des émissaires intelligents et qui recherchait surtout les œuvres françaises, parvint à acheter successivement les deux fragments du tableau si sottement divisé. L'Enseigne reconstituée est aujourd'hui à Berlin dans le salon rouge du vieux palais.

Ainsi qu'on le sait par l'estampe d'Aveline et par la copie réduite de Pater qui a reparu en 1889 à la vente Secrétan, l'Enseigne représente la galerie ou plutôt la boutique d'un marchand de tableaux. Comme le dit la lettre de la gravure,

Watteau, dans cette enseigne, à la fleur de ses ans, Des maistres de son art imite la manière.

Et ici, il cède, ainsi qu'il l'a fait tant de fois, aux souvenirs de ses origines flamandes. En effet, sans être le moins du monde une imitation, l'œuvre de Watteau a un lien de parenté avec l'idéal dont se préoccupait David Teniers. Conservateur de la galerie de l'archiduc Léopold-Guillaume d'Autriche, Teniers s'est souvent amusé à faire le portrait de la collection dont il avait la garde. Il nous introduit dans un cabinet dont les murailles sont décorées de tableaux anciens et il se plait à les pasticher avec une prestesse de pinceau et un esprit qui disent si bien le style et même l'exécution des œuvres originales qu'on peut les reconnaître et les nommer. Comme lui, Watteau a tapissé les parois de la boutique de son marchand au moyen de tableaux, imitations ingénieuses des peintures qui étaient peut-être chez Gersaint ou qu'il avait dessinées quand il vivait à l'hôtel de Crozat. L'ensemble est infiniment spirituel. Gersaint nous dit que, dans l'Enseigne, tout fut peint d'après nature et en huit jours. Ce dernier détail donne une heureuse idée de l'habileté de Watteau et de la certitude de sa technique, car, dans l'Enseigne, rien ne sent la négligence. Si le décor est parfait, les acteurs ne sont pas moins excellents. C'est une scène prise sur le vif et notée par un pinceau qui ne se trompe pas. On y voit des ouvriers en costume de travail occupés à emballer des tableaux dans une caisse, des curieux qui visitent la boutique, en un mot toute l'agitation d'un petit monde affairé et vivant. Je croirais volontiers comme Gersaint que toutes ces figures ont été étudiées d'après nature avec ce souci du geste vrai et de l'attitude exacte qui est une des caractéristiques du génie de Watteau. Notre



PERSONNAGE DE LA SUITE DE MEHEMET-EFFENDI, PAR WATTEAU.
(D'après une gravure de Boucher.)

III. — 3e période.

ami Clément de Ris a possédé sur une même feuille le dessin de l'homme penché sur la caisse d'emballage et celui du commissionnaire qui tient un tableau entre ses bras.

Par le Rendez-vous de chasse de la collection de sir Richard Wallace, par l'Enseigne qui manque au Louvre, on voit qu'à la fin de 1720, le talent de Watteau ne révèle aucune décadence. Sans doute le corps de l'artiste était malade, mais l'esprit demeurait alerte et vif, la main était plus que jamais vaillante. L'artiste avait repris sa vie de labeur; il éprouvait cependant des instants de malaise et des paresses momentanées. On doit croire qu'il n'était pas très bien portant le 9 novembre 1720, car il serait allé au Louvre le jour où son amie Rosalba prit séance à l'Académie royale.

Au commencement de 1721, Watteau était à Paris. Nous le savons par Rosalba elle-même, qui écrit, à la date du 9 février : « Dans la matinée je rendis visite à M. Vateau. » Sur les idées qu'ils échangèrent, lors de cette rencontre, pas un mot dans le Diario. Mais il est vraisemblable qu'on prit rendez-vous pour le surlendemain, car Rosalba était depuis longtemps sollicitée de faire le portrait du maître. L'ami qui le demandait, c'était Pierre Crozat. Elle commença son pastel le 11 février, et comme elle travaillait vite, elle dut le terminer bientôt. D'ailleurs, Watteau était aussi pressé qu'elle, car, toujours dévoré de la fièvre du travail, il n'avait qu'un médiocre plaisir à poser devant un peintre. Ce pastel fut un des derniers portraits que Rosalba peignit à Paris : au mois de mars, elle retournait à Venise.

Pendant que la Vénitienne faisait le portrait de Watteau, le fidèle Crozat s'occupait de chercher du travail pour celui qui avait été son commensal et qui était resté son ami. On trouve dans le Mercure de février 1721 une note qui n'a pas été suffisamment remarquée et qui rattache le nom de Watteau à une publication des plus intéressantes. Cette note est ainsi conçue : « MM. Watot, Natier et un autre sont chargés de dessiner pour M. Crozat le jeune les tableaux du Roi et du Régent. » Ces dessins, c'étaient les éléments d'un gros livre. Le projet ne devait aboutir que beaucoup plus tard et le pauvre Watteau n'en vit pas l'éclosion. Au mois de mai 1728 parut le prospectus du recueil rêvé par Crozat, et les premières planches de l'ouvrage ne virent le jour qu'en 1729. Watteau était mort depuis longtemps.

C'est aussi pendant le printemps de 1721 que l'artiste, malade, mais laborieux encore, eut l'occasion d'exercer son talent, sinon comme peintre, du moins comme dessinateur. Le sultan avait envoyé



Gazette des Beaux-Arts.

Gravé et imprimé par Gillot.



au roi de France une ambassade qui mettait en éveil la curiosité parisienne. Le chef de la mission, Mehemet-Effendi, était un personnage de conséquence, et il fut reçu avec les plus grands égards. Ainsi que le rappelle Buvat, il quitta, le 16 mars, son logis du faubourg Saint-Antoine pour aller s'installer à l'hôtel de la rue de Tournon. Le 21, il fut admis à l'audience du roi. C'est la cérémonie que Charles Parrocel a consacrée plus tard dans son tableau du Musée de Versailles. Mehemet-Effendi était accompagné de son fils et d'une suite de quatre-vingts Turcs parfaitement authentiques. L'ambassadeur et son personnel restèrent cinq mois à Paris et ils furent la curiosité de la saison. Le Mercure d'avril annonce que le peintre Justinar a recu l'autorisation de faire le portrait de Mehemet-Effendi; le 7 juin, le fils de l'ambassadeur rend visite à Charles Coypel. Mehemet visita les Invalides, la Bibliothèque et se montra à l'Opéra. Watteau a-t-il vu ces Turcs? Peut-être. Je crois du moins trouver dans son œuvre certaines turqueries qui semblent le prouver. Dans le recueil publié par Julienne, Figures de différents caractères, on voit divers personnages à turban qui ont évidemment été dessinés d'après le vif et qui ont dû appartenir à l'ambassade ottomane. L'artiste, qui avait jadis peint à la Muette des Chinois et des Tartares suspects, a pu ainsi, dans le cas où notre conjecture serait admise, étudier sur la nature vivante le caractère du type turc. Et ici Watteau est bien dans son rôle, car il a toujours aimé la vérité.

Le récit des derniers mois de la vie du maître doit être demandé au comte de Caylus et à Gersaint. Au printemps de 1721, Watteau travaillait encore. Il était malade cependant et faisait parfois appeler le médecin Mariotti, que nous avons vainement cherché dans les dictionnaires. Il lisait beaucoup et son ami Julienne lui prêtait des livres et même des manuscrits. Les Archives ont publié une lettre du 3 mai qui, par les raisons que nous avons dites à propos de celle du 3 septembre 1720, doit être de 1721. Nous reproduisons le texte de cette lettre, une des dernières que Watteau ait écrites.

A Monsieur de Julienne, de la part de Watteau par exprès.

De Paris, le 3 de mai.

Monsieur! Je vous fais le retour du grand tome premier de l'Écrit de Leonardo de Vincy et en mesmes temps je vous en fais agréer mes sincères remerciements. Quant aux Lettres en manuscrit de P. Rubens, je les garderai encore devers moi si cela ne vous est pas trop désagréable en ce que je ne les ai pas encore achevées!

Cette douleur au côté gauche de la tête ne m'a pas laissé sommeiller depuis mardi, et Mariotti veut me faire prendre une purge dès demain au jour; il dit que la grande chaleur qu'il fait l'aidera à souhait. Vous me rendrez satisfait au delà de mon souhait, si vous venez me rendre visite d'ici à dimanche; je vous montrerai quelques bagatelles comme les païsages de Nogent, que vous estimez assez par cette raison que j'en fis les pensées en présence de M^{me} de Julienne, à qui je baise les mains très respectueusement.

Je ne fais pas ce que je veux en ce que la pierre grise et la pierre de sanguine sont fort dures en ce moment; je n'en puis avoir d'autre.

On voit apparaître ici les paysages de Nogent. Ce coin des environs de Paris, Watteau le connaissait bien; il y était allé plusieurs fois, car il y avait un ami, M. Le Fèvre, intendant des Menus. Pendant les chaleurs de l'été précoce de 1721, il eut dans son modeste logis parisien le désir de respirer librement. « Il imagina, dit Caylus, que l'air de la campagne lui feroit du bien. » L'abbé Haranger, chanoine de Saint-Germain-l'Auxerrois, lui fit prêter par M. Le Fèvre sa maison de Nogent, auprès de Vincennes. Il s'y installa, languissant, mais courageux encore. Il travailla : il recevait souvent la visite et les consolations du curé de Nogent, et il peignit pour lui un Christ en croix. Caylus a yu ce tableau qui a reparu en 1779 à la vente Marchand, et dont la trace est depuis lors perdue. « Si ce morceau, écrit-il, n'a pas la noblesse et l'élégance qu'un tel sujet exige, il a du moins l'expression de douleur et de souffrance qu'éprouvoit le malade qui le peignoit. » L'aveu est à retenir, venant d'un critique qui regardait Watteau comme inexpressif. N'est-ce pas Caylus, en effet, qui a écrit : « A l'égard de son expression, je n'en puis rien dire, car il ne s'est jamais exposé à rendre aucune passion. »

Aux derniers jours de sa vie et sous l'influence sans doute des entretiens qu'il avait avec le curé de Nogent, Watteau, qui s'était toujours montré bon catholique et qui prenait volontiers la précaution d'entendre la messe à Saint-Germain-l'Auxerrois quand il allait diner chez Gersaint, fut troublé d'une inquiétude pareille à celle qui avait tourmenté Botticelli : il craignit d'avoir, dans ses libres crayonnages, insisté un peu plus qu'il ne convient sur la note amoureuse : il fit rechercher par un ami les pages qu'il ne jugeait pas assez innocentes, et, dans un moment de pieux vandalisme, il les brûla.

Watteau, voyant fuir les jours de plus en plus rapides, eut un autre regret, un autre remords. Il lui sembla qu'il avait quelque chose à se reprocher vis-à-vis de son compatriote Pater, qui avait été

un instant son élève. Ici on peut s'en rapporter à Gersaint qui, comme il l'a dit lui-même, allait tous les deux ou trois jours à Nogent pour voir Watteau et le consoler. « Il se reprocha de n'avoir pas rendu assez de justice aux dispositions naturelles qu'il avoit reconnues dans Pater... Il me pria de le faire venir à Nogent pour réparer en quelque sorte le tort qu'il lui avoit fait en le négligeant et pour qu'il pût du moins profiter des instructions qu'il étoit encore en état de lui donner, Watteau le fit travailler devant lui et lui abandonna les derniers jours de sa vie; mais Pater ne put profiter que pendant un mois de cette occasion si favorable. »

Au mois de juin, et tout en donnant à son élève ses suprêmes instructions, Watteau faisait toujours des projets : il aurait voulu revoir une fois encore Valenciennes et les derniers représentants de sa famille. La force lui manqua pour entreprendre ce voyage. En même temps, il mit ordre à ses affaires. Il partagea ses dessins, trésor inestimable, entre quatre amis, Julienne, l'abbé Haranger, Hénin et Gersaint. Ce dernier, fidèle jusqu'au dénouement, le vit mourir entre ses bras le 18 juillet 1721.

Sur le caractère de la maladie qui emportait Watteau, nul doute n'est possible. En nous disant que l'air de Londres est fort dangereux pour les poitrinaires, en ajoutant que son ami était atteint du mal que les Anglais appellent consomption, Gersaint est suffisamment significatif. L'auteur des stances insérées par Julienne en tête de son recueil est plus précis encore :

« Son esprit plein de feu, dès sa tendre jeunesse, A de longues douleurs assujettit son corps; Une noire phtisie en usa les ressorts Et mesla ses jours de tristesse. »

Le 11 août, Pierre Crozat écrivait à Rosalba, alors à Venise: « Nous avons perdu le pauvre M. Watteau. Il a fini ses jours le pinceau à la main... » Le Mercure, dirigé par Antoine de la Roque, consacra à l'infatigable travailleur une notice touchante. L'Académie fut informée de l'événement dans la séance du 26 juillet et le secrétaire se borna à inscrire au procès-verbal: « La mort de M. Antoine Watteau, peintre, académicien, a été annoncée. » Ne semble-t-il pas que le grand Watteau aurait mérité un peu plus d'écritures?

PAUL MANTZ.

MUSÉE POLDI-PEZZOLI

A MILAN

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE 1.)



Les séries d'objets qui représentent dans le Musée Poldi-Pezzoli les arts industriels prouvent que l'amateur qui les a réunies avait des goûts fort éclectiques et qu'aucune époque en particulier n'avait ses préférences. Les bronzes et les vases antiques y coudoient les meubles de la Renaissance et les porcelaines de Saxe, les bijoux romains, les émaux de Limoges. On a cherché visiblement

depuis que le Musée est public, aussi bien par la disposition très intelligente du Catalogue que par le classement dans les vitrines, à constituer des séries et à mettre un peu d'ordre dans cet ensemble quelque peu bariolé, mais on n'y est arrivé qu'à demi. A notre époque de spécialisation à outrance, on ne comprend plus guère cet amour général pour toutes les manifestations de l'art à toutes les époques et nos modernes amateurs, s'ils ne sont pas toujours constants dans leurs affections, ont cependant des passions plus exclusives; il est bien rare que le même homme collectionne aujour-d'hui les terres cuites antiques et les bibelots du xviiie siècle. Les collectionneurs de chaque époque ont d'ailleurs leurs qualités et leurs défauts et un cabinet de curiosité quelque peu respectable du xviiie siècle n'aurait jamais acquis une certaine notoriété si quelque crocodile empaillé n'y avait figuré.

^{1.} Voy. Gazette des Beaux-Arts, 3º période, t. I, p. 309.

Dans ma promenade au Musée Poldi, j'avoue que je me montrerai plus partial que celui qui a formé les collections : je laisserai réso-



POLYPTYQUE EN ARGENT RECOUVERT D'ÉMAIL TRANSLUCIDE,

TRAVAIL FRANCO-FLAMAND (XIV® SIÈCLE).

(Musée Poldi-Pezzoli, à Milan.)

lûment de côté un très grand nombre de pièces pour ne m'arrêter que devant celles qui, à mon avis, méritent un examen. Du coup je me débarrasserai des armes,—qui forment une réunion sans doute intéressante pour un particulier, mais qui ne peuvent être mises en parallèle

avec les pièces que nous montrent les collections publiques affectées à cette branche de l'art —, et des porcelaines qui ne comptent point de spécimens rarissimes. J'en dirai autant de la sculpture en marbre et en plâtre.

Bien que l'antiquité classique ne rentre pas dans mes attributions, je me permettrai de signaler une patère et une amphore en bronze trouvées à Locarno, dans le Tessin. La patère notamment, ornée d'incrustations d'argent représentant des ornements et des oiseaux, munie d'anses décorées de têtes de faunes, est d'un beau style et d'une excellente exécution. A signaler aussi parmi les antiques une de ces jolies boucles d'oreilles en or émaillé en forme de cygne, comme on en peut voir au Louvre. Je tairai, et pour cause, les vases grecs et les verres antiques, de crainte de m'entendre appliquer le proverbe : Ne sutor ultra crepidam.

Le cassone est de tous les meubles italiens le plus connu; en pâte, en bois sculpté et doré, en bois peint et souvent peint par des artistes de premier ordre, ce meuble, dans lequel l'épouse apportait souvent la meilleure partie de sa dot, se retrouve dans toutes les collections, quand un amour mal entendu de lapeinture n'a pas fait transformer ses panneaux en tableaux de chevalet. La collection Poldi nous montre deux très bons échantillons de cassoni. L'un est une sorte de sarcophage en noyer sculpté, porté sur des pieds en forme de griffes de lion qui se relient au meuble par ces grandes feuilles d'un faire gras et souple que les praticiens du xve et du xvie siècle savaient si bien découper. Des amours et des trophées distribués dans trois compartiments décorent le devant de ce meuble peint et doré, sorti dans la première moitié du xvie siècle de quelque atelier du nord de l'Italie. Comme beaucoup de ses congénères, ce coffre porte sur sa partie supérieure une devise. Celui-ci en offre une, très consolante, que le huchier avait sans doute choisie à l'usage des mal mariés auxquels un peu d'espérance est nécessaire ici-bas pour rendre plus supportables les tracas du ménage: Sed in Domino sperandum est. L'autre cassone, d'un style plus ancien, - il remonte au milieu du xve siècle et appartient peut-être à l'art vénitien —, nous offre sur sa façade, toute dorée et séparée en compartiments par des balustres, trois médaillons circulaires : l'un contient des armoiries; le second la représentation de la Vestale Tuccia accomplissant la délicate mission de porter de l'eau dans un crible; le troisième contient un sujet que ne suffit pas à expliquer une inscription peu aimable pour le sexe fort et qui ne nous laisserait aucun doute, - si

nous en avions encore, — sur l'abandon total de certains soins de toilette au xv° siècle : une dame est en conversation avec un personnage auquel elle fait la déclaration suivante, peu aimable en vérité, bien qu'elle soit formulée en latin : Dixissem tibi nisi putassem omnibus



LA RÉSURRECTION, ÉMAIL PEINT SUR ARGENT (ITALIE, FIN DU XV° SIÈCLE).

(Musée Poldi-Pezzoli, à Milan.)

viris os olere. J'en aurai fini avec l'art du bois, si je signale un très bon soufflet en noyer sculpté, du xviº siècle, représentant sur l'une de ses joues la forge de Vulcain; et un échiquier aux armes des Visconti, orné d'incrustations de bois et daté de 1574.

De l'ameublement, il faut rapprocher les étoffes et les tapisseries. On a commencé au Musée Poldi à former une collection d'échantillons de soieries et de velours qui contient déjà un certain nombre de morceaux intéressants et c'est là une série qu'il sera facile d'augmenter avec le temps. Aussi bien y avait-il déjà les éléments d'une série : un beau tapis persan à fond d'or et d'argent, un fragment de tapisserie portant les armes des Gonzague représentant des enfants faisant la vendange et provenant sans doute de Mantoue, deux tapisseries à sujets de batailles dont l'une est signée : Franciscus Spiringius fecit anno 1602, etc. Je n'aurai garde d'oublier un devant d'autel en velours rouge brodé d'or et d'argent à la devise des Sforza (xve siècle) et un autre devant d'autel, provenant de Sainte-Marie-des-Grâces; il est de velours noir orné de broderies d'or et d'argent représentant une Pietà et les instruments de la Passion; les initiales qui accompagnent ces broderies nous apprennent qu'elles ont été données par Beatrix d'Este.

Une figure du Christ ressuscité, en bronze et de grandes dimensions, me paraît appartenir à l'art vénitien du déclin du xve siècle; elle est d'un beau caractère mais d'un faire un peu sec. Sur sa base on retrouve cette jolie décoration de palmettes dont les bronziers de Padoue et de Venise ont si fréquemment fait usage dans leur fabrication, dont bien des côtés a souvent un caractère tout industriel. Au même courant artistique il faut rattacher des flambeaux en bronze, à large base et à tige en balustre, décorés de feuillages et de masques de satyres : c'est là un modèle qui se trouve dans mainte collection. D'autres flambeaux, à pied plus bas et de forme presque hémisphérique, offrent ces frises de palmettes dont je viens de parler. La forme n'est pas moins connue que la précédente, mais elle est moins gracieuse et de plus on l'a tant de fois reproduite depuis la Renaissance, avec ou sans modifications, qu'on préfère un profil plus original. Des bassins, des coupes et des seaux en bronze gravé et damasquiné, imitations d'ouvrages orientaux, appartiennent encore à l'art vénitien et non à sa gamme la plus aimable. Ces pastiches, souvent bien exécutés, mais d'époque incertaine, représentent à Venise l'art destiné à l'exportation et au commerce, l'art à l'usage des pays naïfs dont les habitants peu au courant du style oriental étaient très disposés à accepter ces produits pseudo-exotiques.

L'orfèvrerie du Moyen Age et de la Renaissance, ainsi que l'art de l'émaillerie peinte, tel qu'il a fleuri en Italie dans la seconde moitié du xve siècle et au commencement du xvi siècle, sont représentés dans le Musée Poldi par des échantillons intéressants sur lesquels il faut s'arrêter un instant.



Piero della Francesca pinx.

(Gaujean sc.

PORTRAIT DE FEMME DU XVE SIÈCLE

(Musée Poldi-Pezzoli, à Milan)

Gazette des Beaux-Arts

/ Imp, A, Clément_Papis



A côté des inévitables chasses en cuivre champlevé et émaillé fabriquées à Limoges au xii et au xiii siècle, dont on trouve ici deux échantillons d'un type très commun, il convient de signaler, parce qu'ils sont plus rares, deux chandeliers d'autel à pied triangulaire. Ornés de dragons réservés sur fond d'émail bleu, de fleurons jaune, vert et rouge, ce sont deux bons spécimens de l'art français du xiii siècle, car ils sont bien français et limousins ainsi que l'indiquent suffisamment le style des ornements gravés et les teintes des émaux.

A la même école, mais au début du xirre siècle, sinon à la fin du xIIe, il faut aussi rapporter un intéressant crucifix, croix stationnale ou processionnelle, peut-être l'un et l'autre, dans lequel la figure du Christ est émaillée en plein et se détache sur un fond de métal gravé de très délicats rinceaux, d'un style tout particulier, dont un atelier de Limoges semble avoir eu le monopole. Comme cela a lieu d'ordinaire dans ce genre de croix, les bras et le fût sont pattés à leurs extrémités : au haut et au bas on voit les représentations habituelles, un ange et saint Pierre; mais la Vierge et saint Jean figurés à droite et à gauche du Sauveur, au lieu d'être debout comme d'ordinaire, sont agenouillés dans une attitude d'adoration. Je ne me souviens pas d'avoir rencontré ailleurs cette variante à la formule iconographique adoptée par les Limousins. Bref, ce crucifix est un monument intéressant qu'il faut rapprocher de plusieurs du même genre que nous possédons en France, notamment d'une très intéressante plaque du Musée de Nevers, d'un Christ du Musée de Bordeaux et surtout du Crucifix de la collection Victor Gay, dont l'origine limousine est attestée par la signature.

Bien que les Italiens se soient signalés de bonne heure par l'application de l'émail translucide sur relief à la décoration de l'orfèvrerie d'or et d'argent, ce n'est certainement pas à l'art de la péninsule qu'il faut rattacher un curieux polyptyque qui rappelle, dans un format réduit, le fameux triptyque de la cathédrale de Liège. C'est en effet à l'art franco-flamand de la seconde moitié du xive siècle que fait penser ce polyptyque. La figure de la Vierge portant l'Enfant Jésus est placée, debout, sous un édicule d'architecture gothique à quatre faces, sur trois desquelles viennent s'appliquer quatre volets émaillés sur leur face et sur leur revers. On a là, reproduite en orfèvrerie, la disposition si fréquemment adoptée par les ivoiriers de la même époque; la terrasse seule, dont la décoration est aussi exécutée en partie en émail, s'éloigne du thème générale-

ment suivi par les sculpteurs. Des fonds bleu vif appliqués sur la surface guillochée du métal encadrent admirablement les figures recouvertes, sauf dans les chairs, d'émaux polychrômes; dans les bordures on retrouve cet émail rouge opaque dont les orfèvres du XIVe siècle ont tiré un très bon effet en le faisant servir de repoussoir aux châtoiements des surfaces translucides. Des scènes empruntées aux premiers chapitres des Évangiles et au récit de la Passion, traitées suivant les données iconographiques généralement admises au xive siècle, forment en deux registres la décoration des volets de ce curieux monument. Il a sa place marquée dans la série chronologique des spécimens de l'émaillerie translucide sur relief après la patêne émaillée d'Elsenör (1333), signalée pour la première fois par M. Courajod, la Vierge de Jeanne d'Évreux, au Louvre, le triptyque de la cathédrale de Liège, le beau calice de la collection Spitzer et même, sans aucune comparaison, la coupe de M. le baron Pichon. Je n'établis aucun parallèle entre ces diverses pièces, toutes d'ailleurs bien supérieures comme art à la Vierge de la collection Poldi, dont les émaux ont beaucoup souffert; mais il serait injuste toutefois de lui refuser une place honorable dans la série des monuments de ce genre fabriqués au xive siècle en dehors de l'Italie.

Exécutée par le même procédé d'émaillerie est la monture d'une coupe en cristal de roche, à huit pans, sorte de hanap muni d'un couvercle en argent terminé par un fruitelet. On serait tenté d'en faire un ouvrage italien; en tout cas c'est une pièce d'orfèvrerie civile, à en juger par les figures de chevaliers qui décorent le pied, et sa forme est à retenir comme un modèle de profil, de moulures et d'excellentes proportions. On trouvera ici le dessin d'un charmant mors de chape émaillé, ou plutôt niellé d'émail, qui appartient à l'art italien du commencement du xve siècle. Cet émail sur cuivre, aux tons rouge et bleu vifs, d'un dessin exquis, est un spécimen rare en un pays où les artistes ont surtout appliqué cette brillante polychromie à l'orfèvrerie d'or et d'argent. Où ce charmant objet a-t-il été fabriqué? Faut-il penser à Florence ou à Sienne? Il serait bien difficile de se prononcer en une question aussi épineuse; remarquons toutefois en passant que possédant de très nombreux documents sur les orfevres siennois et aussi beaucoup d'œuvres sorties de leurs mains, nous avons la malencontreuse habitude d'augmenter sans cesse leur bagage déjà fort respectable. Nous ne connaissons encore que les grandes lignes de l'histoire de l'émaillerie italienne, aussi

est-il sage de ne pas présenter comme certaines des attributions qui seront bientòt revisées.

C'est également à l'art italien et au xvº siècle qu'il faut rapporter un médaillon en argent émaillé qui est reproduit dans le présent article et un petit diptyque en bronze provenant de la collection Trivulzio-Belgjojoso. On y voit exécutés par le procédé du nielle les portraits de Louis-Marie Sforza et de Beatrice d'Este, et à l'intérieur sont fixés deux émaux représentant saint Georges et la Descente de



MORS DE CHAPE EN CUIVRE ÉMAILLÉ (ITALIE, XV° SIÈCLE). (Musée Poldi-Pezzoli, à Milan.)

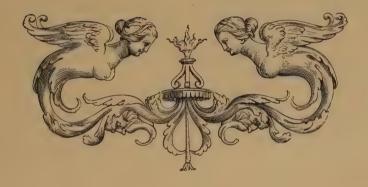
croix. Cela m'amène à parler d'une très belle pièce en émail peint sur argent dont on peut voir ci-contre le croquis. On sait combien les émaux peints italiens sont rares, plus rares encore sont les pièces de ce genre ayant un caractère réellement artistique ou possédant encore leur monture primitive. Ici sans doute, le sujet principal, la Résurrection, exécutée sur un fond d'émail translucide, a souffert, bien que le dessin des personnages, que l'on pourrait à la rigueur attribuer à l'art milanais du xv° siècle, soit bien conservé. Mais la monture elle-même, avec ses médaillons, ses volutes et ses rosettes, ses bordures en forme de tiges végétales autour desquelles s'enroule une longue inscription, tout cela est un véritable chef-d'œuvre de goût et du style le plus élégant. Le revers de la pièce est décoré

d'un bas-relief de nacre découpé à jour, s'enlevant sur un fond d'émail bleu: il représente le Christ descendu de la croix. Ce mélange de nacre et d'émail est des plus heureux et je me souviens l'avoir rencontré sur un émail du même genre et de provenance italienne, au moins aussi important que celui de la collection Poldi. Cette association, qui est à remarquer, était donc une véritable formule, un véritable lieu commun de l'art décoratif chez les orfèvres qui faisaient des émaux peints en Italie à la fin du xve siècle. Peut-être y a-t-il là une indication qui pourra servir plus tard quand on groupera un plus grand nombre de monuments de ce genre et de cette époque.

Puisque je suis sur le chapitre des émaux peints et que l'on ne saurait trop réunir de documents autour de ce chapitre très obscur de l'art italien, je signalerai dans le recueil des dessins de Gravembroch, au Musée Correr, à Venise (tome I, folio xv, n° 47), un charmant baiser de paix offrant au centre la Vierge assise sur un trône et portant sur ses genoux l'Enfant Jésus. La monture d'argent doré est décorée de rosaces ou de marguerites bleues et blanches et de médaillons représentant également en émail peint les symboles des Évangélistes; un couronnement d'architecture franchement vénitien termine ce petit monument qui, au xviii siècle, se trouvait chez les religieuses du couvent de Sainte-Anne, à Venise. Avis à ceux qui aiment à retrouver la généalogie des objets d'art.

Est-il bien utile de rappeler des vases de cuivre émaillé de bleu et de blanc, rehaussés d'or, tels qu'on en a fait en Italie et probablement à Venise, à la fin du xve et au commencement du xvie siècle? Ce sont là des objets que l'on trouve un peu partout et qui n'ont qu'une importance relative. On me permettra de terminer cette rapide revue de la collection Poldi-Pezzoli en disant quelques mots d'un objet français encadré dans une monture italienne. Il s'agit d'un baiser de paix, d'un petit bas-relief sur coquille représentant la Vierge accompagnée de plusieurs saints. Le style des figures est absolument italien, mais le travail est tout à fait français, ainsi que l'indique la légende gravée sur la pièce elle-même : J'ai sperance en atandant ta misericorde. Quant à la monture fort luxueuse, en ébène, décorée d'appliques d'or émaillé et de colonnes d'agate, elle indique assez le cas que l'on faisait du bas-relief. Or ces camées sur coquille de style italien et de facture française ne sont pas très rares, et l'on peut se demander où on les fabriquait; il en existe quelques-uns, fort jolis, au Cabinet des médailles, à la Bibliothèque nationale; et dans le trésor du Santo, à Padoue, on peut voir un vase composé entièrement de plaquettes sculptées sur coquille, montées en orfèvrerie. Tous ces travaux paraissent appartenir à la première moitié du xvr^o siècle et dans tous l'influence italienne est nettement accentuée; il y en a même qui reproduisent des plaquettes de bronze. Il serait intéressant de savoir où, comment et par quels artistes ces œuvres très fines ont été créées, et comment ces minuscules monuments sont revenus en Italie, c'est-à-dire dans le pays originaire des modèles qui avaient servi à les exécuter. C'est un petit problème à élucider que je livre en terminant aux méditations des lecteurs de la Gazette.

ÉMILE MOLINIER.



LES MONUMENTS ÉLEVÉS A LA MÉMOIRE

DΕ

PAUL BAUDRY

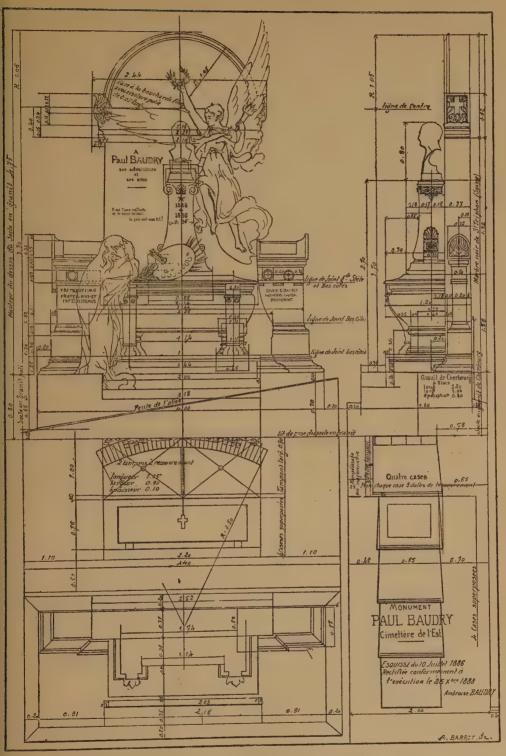
A LA ROCHE-SUR-YON ET AU PÈRE-LACHAISE



L y aura le 17 janvier 1890 quatre ans que mourait un des hommes qui ont le plus honoré l'art français en ce siècle, Paul Baudry. Dès le lendemain de cette mort prématurée, ses amis et ceux qui, sans l'avoir connu comme eux, ne l'admiraient pas moins, s'associaient dans la commune pensée d'élever à sa mémoire de durables monuments. La municipalité de la Roche-sur-Yon, patrie du

grand peintre, et le Conseil général de la Vendée, secondés par l'État et par quelques fidèles amis des premiers et des derniers jours, décidèrent qu'un monument commémoratif serait élevé à leur illustre compatriote dans le vestibule du Musée de la ville. M. Ambroise Baudry fut naturellement chargé de l'exécution. Il adopta le style de ces beaux monuments funéraires appliqués au mur, dus aux artistes italiens de la Renaissance.

« Le monument est en marbre noir. Il se compose d'un tableau sur lequel sont gravés le nom de Baudry et les dates principales de sa vie. Ce tableau de marbre est surmonté d'une console qui porte le buste en bronze du maître, par M. Paul Dubois, de l'Institut; il est accosté à droite et à gauche de deux figures de génies en bronze, modelées par M. Marqueste, ancien grand prix de Rome, d'après les figures dessinées par Paul Baudry pour le diplôme de l'Exposition



ESQUISSE DU MONUMENT FUNÉRAIRE DE PAUL BAUDRY, AU PÈRE-LACHAISE, PAR M. AMBROISE BAUDRY.

universelle de 1878. Ces génies s'appuient sur des écussons où sont gravées les devises inscrites par Baudry sur ce diplôme: Ars superat et superest et Lumina numina nostra, — devises qui disent sa foi dans la grandeur immortelle de l'art.

« Cet ensemble est porté par une plate-forme sur laquelle on lit les mots: Souscription nationale. Au-dessous de cette plate-forme, soutenue par des consoles avec pendentifs, on voit, au milieu, une palette de bronze traversée de pinceaux et accrochée devant un cartouche; et, de chaque côté, deux médaillons ronds, en bronze, représentant: celui de gauche le profil de Paul Baudry regardant à droite; et l'autre, le génie de la peinture planant dans un ciel étoilé au-dessus de la façade de l'Opéra. — Ces deux médaillons sont l'œuvre de M. Chaplain, graveur en médailles, membre de l'Institut. Ils ont été fondus par M. Picard; le buste de Baudry, ainsi que les deux génies et la palette, ont été exécutés dans les ateliers de M. Barbedienne.

« Le monument est entouré d'un grand cadre, mouluré de marbre noir, au bas duquel l'architecte a signé son œuvre par cette inscription : Fratri optimo frater pius et infelicissimus 1. »

L'inauguration de ce monument a eu lieu le 28 avril dernier. Bornons-nous à dire que les deux figures d'enfants, empruntées au diplôme de l'Exposition de 1878, ont été très heureusement interprétées par M. Marqueste qui en a su reproduire le charme intime et la grâce originale; enfin que la partie architecturale fait le plus grand honneur à la piété fraternelle et au talent sobre et délicat de M. Ambroise Baudry.

De leur côté, les amis de Paris n'étaient point demeurés inactifs. Une souscription fut ouverte : la moitié du produit de l'exposition des tableaux et dessins du maître à l'École des Beaux-Arts s'ajouta aux sommes recueillies; l'État envoya une généreuse offrande, la ville donna une large place sur l'avenue d'honneur du Père-Lachaise dans le voisinage d'Alfred de Musset, de Visconti, de Beulé, et l'on se mit à l'œuvre. Le Comité du monument, présidé par M. Bouguereau, confia, lui aussi, à M. Ambroise Baudry la partie architecturale du tombeau.

Nous ne pouvons mieux faire, pour donner une idée exacte et précise de la conception et de l'exécution de l'œuvre, que de reproduire presque en entier une lettre que le savant architecte nous a adressée à ce propos.

^{1.} Revue du Bas-Poitou (2º année, 3º livraison); Paul Baudry, par M. A. Bonnin.



MONUMENT FUNERAIRE DE PAUL BAUDRY

(-Cimetière du Père La Chaise)

Imp A. Clément Pari:



« Vous avez bien voulu me demander des renseignements sur le monument élevé à la mémoire du cher frère dans le cimetière du Père-Lachaise; voici l'exposé très court sinon très clair des raisons esthétiques ou matérielles qui ont déterminé le principe et la forme de cette composition si cruelle à ma piété fraternelle.

« En principe, il m'a toujours semblé qu'un monument destiné à glorifier la mémoire d'un artiste devait être conçu dans un esprit plutôt décoratif que solennel; considéré comme un thème offert à la statuaire plutôt qu'à l'architecture dont le caractère rigide et les motifs rythmés me semblent en désaccord avec l'ondoyante et souple allure d'un esprit sans cesse en quête de genèse personnelle.

«Il m'a toujours semblé aussi que ce qui devait intéresser la postérité n'était pas tant l'individualité accidentelle de l'homme physique que la forme, que l'expression d'un visage reflétant ses pensées habituelles.

« L'admirable buste, d'un modelé si serré, d'un art si savant, d'une individualité si frappante, monument d'une affection confraternelle entre deux rares talents; le buste de Paul Dubois avec la plaquette en style lapidaire gravée pour la postérité:

PAVLO. BAVDRY. PICTORI
PAVLVS. DVBOIS. SCVLPTOR
AMICVS. AMICO. FECIT
LVTETIÆ. PARISIORVM.
ANNO. MDCCCLXXXII.

devait logiquement être le point central, le foyer lumineux de la composition à rechercher.

« Pouvais-je ensuite hésiter sur le choix des figures à grouper autour de cette chère effigie?

« La Douleur qui s'enveloppe et s'abime en ses pensers amers, la Gloire, sereine et brillante, aux ailes éployées, préparant son élan vers l'Immortalité!

« C'est à ce thème fondamental que je me suis arrêté dès le premier jour; c'est à sa réalisation, dans la mesure des moyens si généreusement mis à ma disposition par un spontané concours affectueux, que j'ai ensuite consacré tous mes soins.

« Sur la demande de notre Comité, la Ville de Paris, justement désireuse de s'associer à cet hommage posthume, mit à ma disposition, dans l'avenue principale du Cimetière du Père-Lachaise, déjà si riche en illustrations modernes, un terrain de 4 mètres sur 1^m,40, qu'elle créa pour nous, au moyen d'une rectification de parcelle vague située non loin du monument élevé aux généraux Lecomte et Clément Thomas, et juste en face de la sépulture du peintre Couture, qui, sur le côté droit, forme le point terminal de la grande avenue, que le monument de Paul Baudry limite maintenant de l'autre côté.

« La forme de cette bande, toute en façade sur l'avenue, m'imposait en quelque sorte la donnée architecturale à laquelle je me suis arrêté: une sorte de mur droit, ou plutôt une de ces hautes stèles que les Égyptiens transmirent au monde antique comme un thème à variations sans nombre, stèle accostée sur ses bas-flancs d'une sorte de mur d'exèdre destiné à isoler le monument des sépultures voisines. Au pied de la stèle et pour ainsi dire sous son abri, le tombeau en forme de sarcophage antique, sur lequel, enveloppé de longs voiles, profonds et lourds comme un suaire, médite et pleure en silence l'humaine Douleur, les yeux fixés sur une palette et des pinceaux jetés avec une palme, sous ces lignes écrites de sa main, résumé de ses pensées, formule du dernier souhait de sa piété:

Il eut l'àme vaillante et le cœur délicat. La paix soit avec lui!

« C'est le domaine des regrets attristés, des afflictions sans consolations; deux inscriptions gravées sur les bas-flancs viennent en condenser le souvenir sous une concise forme latine. A droite, tout à fait en lumière, pour tous :

CIVES. ET. AMICI HONORIS. CAVSA POSVERVNT.

A gauche, à demi masquée par la figure voilée, pour quelques-uns seulement, la trace de mes soins et de mes àpres chagrins :

FRATRI. OPTIMO FRATER. PIVS. ET INFELICISSIMVS.

« Si cette partie en quelque sorte terrestre appartient aux affections, aux douleurs humaines, la région haute de la stèle devait rester consacrée à la glorification d'une existence vouée aux nobles labeurs, au désintéressement, à l'agrandissement de notre patrimoine artistique.

- « Sur une gaîne dont la base émerge en quelque sorte du tombeau, l'admirable buste rayonne sous le laurier sacré qu'une Gloire aux ailes superbes va lui mettre au front avant de prendre son vol aux pays d'immortalité.
- « Vous connaissez cette Gloire, descendue du plafond de la Cour de cassation, qui valut à l'artiste, en ces dernières années, une médaille d'honneur votée par acclamation : avant de glorifier et de garder dans la postérité l'image de son créateur, elle s'appelait l'Équité.
- « Mercié, si bien fait pour comprendre et l'idée et le choix de cette belle figure, en a fait une traduction en bronze, digne du modèle et de lui-même. Mais que vous dirai-je de Mercié que vous ne sachiez aussi bien, mieux que moi?
 - « Aucun détail autre que l'inscription dédicatoire :

A

PAUL BAUDRY

SES ADMIRATEURS

ЕТ

SES AMIS.

ne pouvait trouver place auprès de cette idéale figure. La stèle est donc restée lisse et grise. Seuls les millésimes 1828, date de la naissance, 1886, date de la mort, avec l'emblème de la foi religieuse sur le retour des palmettes, apparaissent sans distraire l'attention.

- « Tel est en son principe et en ses détails le monument qui bientôt sera soumis au Comité et après lui, au Public : puisse-t-il ne pas paraître trop indigne de celui que nous avons voulu honorer! C'est mon unique vœu.
- « Il ne me reste plus qu'à vous toucher un mot de l'exécution matérielle, à rendre grâce aux bonnes volontés qui m'ont tant facilité cette pénible tàche. Les bronzes ont été fondus et montés par la maison Barbedienne, après agrandissement du buste original fait par l'excellent chef de service M. Frédéric Hondriesar. Les orne-

ments et les accessoires ont été modelés par M. Veillaud, directeur de l'atelier d'ajustement.

« M. Lambert, entrepreneur, a taillé le socle en granit de Cherbourg, construit le caveau, mis en place la marbrerie expédiée toute taillée, ajustée et polie, des carrières de Montreux (Seine), par MM. Chaudet frères, qui n'ont reculé devant aucun sacrifice pour me fournir des blocs sans défauts et surtout cette énorme stèle, d'une extraction particulièrement difficile. C'est à ce souci de bien faire, à la cordiale sympathie de tous, que je dois d'avoir pu mener mon œuvre à bonne fin, avec des ressources en apparence insuffisantes. Que tous reçoivent ici mes remerciements, avec l'assurance de ma profonde gratitude. »

Qu'il repose en paix, le cher mort, dans ce tombeau élevé par ceux qui ont fidèlement gardé son souvenir. Ravi trop tôt à cet art qu'il a tant aimé, il eût pu encore signer plus d'une belle œuvre, développer dans le sens d'un idéal supérieur son talent transformé et agrandi. Il n'était pas de ceux qui aiment à vivre sur leur renommée et se contentent facilement de la gloire acquise; il cherchait, cherchait toujours, renouvelant sans cesse ses qualités natives, avide du mieux, prompt aux généreux efforts, infatigable et hardi; noble exemple laissé à tous ceux que préoccupent l'amour pur de l'art et le culte désintéressé du beau.

CHARLES EPHRUSSI.



L'ART INDUSTRIEL DANS L'INDE



L'art industriel des Indons nous est peu familier. Notre curiosité de l'exotique, éveillée par les ouvrages de l'Extrême-Orient, retenue par leur inépuisable fantaisie, par leur élégance bizarre, par leurs procédés ingénieux, s'est tournée avec l'entraînement d'une mode vers les porcelaines et les bronzes, les soies et les laques de la Chine et du Japon. L'Inde n'a pas fait une fortune si brillante. Cette indifférence a plusieurs causes; je ne saurais dire que toutes soient mauvaises; elles ne suffisent sûrement pas à l'excuser. Je n'en veux pour preuve que cette brillante exposition de l'Inde qui tenait au Kensington, dans l'exhibition coloniale de 1886, une place si large et dont l'ensemble n'a pas laissé que d'être une surprise agréable même pour des gens à qui l'Inde et les choses de l'Inde n'étaient point étrangères.

La moisson est riche en effet : les

beaux brocarts tissés d'or de Bénarès et d'Ahmedabad, les broderies d'or et de soie que les ouvriers de Delhi tracent sur les souples tissus du Cachemire, les cuivres fins de Srinagar aux formes sveltes et aiguës, les cuivres lourds et chargés de Tandjore, coupés de placages d'argent; l'argenterie de Kach avec ses savants entrelacs d'ornements

4. Ulwar and its Art Treasures, par Th. Holbein Hendley. Londres, Griggs, 1888, in-folio. — The Journal of Indian Art, published by Griggs. Londres, in-folio.

végétaux, l'argenterie du Cachemire rehaussée par le mélange du vermeil; et les sculptures sur bois, infatigablement fouillées, compliquées à plaisir, qui triomphent dans toute l'Inde de l'ouest, surplombant en balcons et en balustres les ruelles grouillantes du vieux Lahore, s'armant de métal pour fermer les hôtels modernes des Seths enrichis! Le goût des bijoux est dans l'Inde aussi vif qu'universel. Hommes et femmes, dans le peuple et parmi les princes, chacun aime à s'en charger. A défaut de matières précieuses, trop coûteuses, le cuivre, des anneaux multicolores en feront les frais. Les bijoux ici ne sont pas seulement un objet de parure : l'homme du peuple attache ses économies aux chevilles et aux bras de sa femme sous forme de parures qui vont en s'alourdissant au fur et à mesure que son pécule augmente; les bijoux sont sa caisse d'épargne; pour les chefs ils sont une manière de trésor. La fantaisie s'est ici donné carrière. Les bracelets d'argent prennent souvent des formes ingénieuses; à côté des pierres montées suivant la mode traditionnelle, pavés de diamants et de rubis taillés en tranches minces et dont la richesse même ne rachète pas la monotonie, les colliers aux enroulements légers, aux fines découpures, font honneur à l'invention des joailliers de Delhi.

L'émail leur prête son secours. Au Cachemire les vases, les aiguières de cuivre ciselé se parent ainsi de belles teintes bleues parmi lesquelles ressortent les arêtes du métal doré. A Jeypore, les petites plaques d'or se couvrent d'un émail du dessin le plus délié, du ton le plus brillant : animaux, fleurs, arabesques, où les rouges ont un éclat et une transparence admirables, où les bleus profonds se détachent sur des blancs éblouissants. Détail bizarre et caractéristique : ces habiles ouvriers de Jeypore ignorent le secret de leurs couleurs; ils les obtiennent de Delhi où leur art est pourtant cultivé avec bien moins de talent et de succès. Le Pendjab reprend l'avantage dans la fabrication des armes : les épées et les dagues aux poignées ouvragées, ornées d'émaux ou de pierres, les boucliers dont les fins damasquinages d'or enchevêtrant leurs méandres, serpents, arbres ou enroulements, s'enlèvent sur le fond bleuté de l'acier.

L'énumération serait longue; je n'entends pas tout citer. Les pièces que nous reproduisons ici peuvent donner une idée de quelquesunes des principales industries.

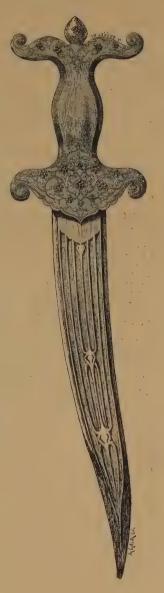
Ces industries ne datent pas d'hier; rien ne s'improvise, dans l'Inde moins qu'ailleurs.

Cependant Baber, le fameux souverain mogol qui associa si curieusement l'esprit aventureux de sa race aux raffinements des goûts littéraires, aux recherches des civilisations musulmanes de l'Asie antérieure, accuse dans ses mémoires les Indous de ne con-

naître pas les Arts. Mettons que l'actif conquérant n'y ait pas regardé d'assez près. De quelque exagération que puisse être soupçonnée sa prévention pour des vaincus, son jugement est ordinairement sincère; son témoignage doit contenir une bonné part de vérité.

Il est sûr que les ouvrages que nous connaissons, les industries qu'il nous est donné d'observer dans l'Inde, dérivent visiblement de l'influence apportée de l'Occident musulman par les envahisseurs Afghans et Mogols et maintenue sous leur gouvernement.

Abandonné à ses inspirations propres et à ses seules forces, le génie indou a su créer une grande architecture religieuse. Elle prête peut-être à plus d'une critique; on n'en peut méconnaître les ressources variées, l'ingénieuse élégance, l'originalité puissante. A Kârli, la nef imposante s'avance largement dans l'ombre mystérieuse du rocher; à Madura, les pylônes bariólés de l'immense pagode mènent par des portiques grandioses aux enchantements de l'étang sacré endormi dans la ceinture harmonieuse de sa colonnade où se penchent les bouquets de cocotiers; à Vijayanagar, les énormes corniches dravidiennes profilent leurs masses lourdes sur une forêt de piliers monolithes évidés et ouvragés avec une grâce infinie; au Mont Abou, les riantes coupoles des temples jaïnas laissent filtrer sur le peuple des statuettes qui s'accrochent aux voûtes, sur le fouillis des feuillages qui s'enroulent aux moulures, avec les jeux



DAGUE INDOUE A MANCHE DE
JADE INCRUSTÉ D'OR.

(D'après une gravure de l' « Ulwar
and its Art Treasures ».)

d'une lumière savamment ménagée, les tons fauves du marbre vieilli. Il a fallu la forte impulsion du sentiment religieux pour suggérer aux Indous ces créations admirables ou extraordinaires. Pour leur esprit mystique l'inspiration religieuse reste la source capitale de toute activité, de toute énergie. C'est elle qui a fait ces merveilles, c'est elle encore qui chaque jour met en mouvement d'un bout à l'autre de l'Inde des êtres souvent affaiblis et chétifs qui s'en vont, au risque de la vie, se purifier dans le Gange et chercher un peu de son eau sacrée.

Dans les œuvres de cette architecture, plusieurs traits promettent une adresse bien appropriée à de plus petits ouvrages. C'est dans le détail que triomphe l'habileté des constructeurs, dans les enroulements délicats, dans les figurines gracieuses. A vrai dire, ce qui manque le plus à l'esprit indou dans ses créations de toute sorte, c'est une certaine force pour coordonner logiquement et harmoniser des ensembles; la grandeur chez lui résulte moins d'une sorte de croissance organique, que de l'accumulation infatigable des mêmes éléments juxtaposés ou superposés à l'infini. Mais il faut reconnaître qu'il excelle à préparer isolément les matériaux, pierre ou strophe, où il est ensuite impuissant à faire circuler la vie.

L'Inde n'était point parvenue à un haut degré de civilisation et de richesse sans cultiver ces arts inférieurs mais toujours présents qui charment les yeux et embellissent la vie, qui honorent le luxe et justifient la magnificence. Nous sommes par malheur à peu près réduits, pour la période ancienne, aux témoignages des représentations figurées et aux descriptions de la littérature; les premiers sont forcément peu explicites, les secondes sont fortement suspectes. Un officier anglais, témoin il y a quelques années d'une solennité religieuse dans l'Inde, avait été frappé de la pauvreté de l'ornementation et de l'aspect assez piteux du temple improvisé; le lendemain il découvrit avec stupéfaction dans les journaux natifs le compte rendu de la fète où s'épuisait, pour rendre hommage aux splendeurs déployées, tout le lyrisme de peintures dithyrambiques. C'est un trait de caractère contre lequel il est sage de se tenir toujours en garde dans l'Inde à toutes les époques. Ce n'est au demeurant qu'un cas particulier de l'un des travers les plus marqués de l'esprit indou : la réalité et l'imagination y sont des quantités incommensurables; l'équilibre constamment rompu entre elles imprime trop souvent à ses œuvres, à ses expressions diverses, je ne sais quel caractère incohérent et illogique.

La magnificence orientale oscille communément entre l'accumulation de richesses très positives, entassements de perles et de pierres précieuses, et un déploiement de splendeurs plus voyantes que coûteuses, dont quelques couleurs éclatantes et un peu de clinquant font les frais. Elle est, en général, limitée à des circonstances exceptionnelles et à des cours princières, grandes ou petites. A tout prendre, l'élégance et le confortable moyen de la vie ont en Orient



PLATEAU EN BOIS INCRUSTÉ.

(D'après une gravure du « Journal of Indian Art ».)

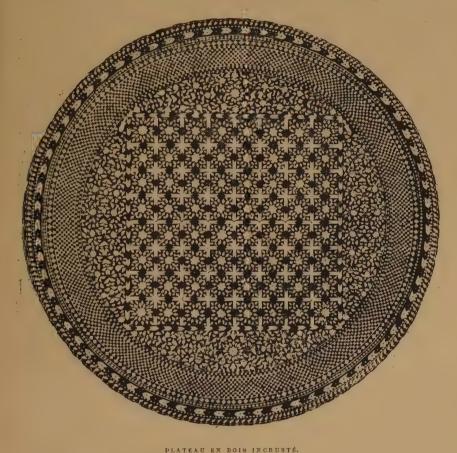
peu d'exigences; les besoins en mobilier, en luxe privé sont vite satisfaits. Il ne se forme pas, sous l'impulsion d'une demande étendue et variée, sous le contrôle de goûts inégalement riches et diversement inspirés, de ces courants actifs de consommation et de mode qui sont si favorables, si nécessaires au développement énergique de la production artistique et industrielle. En dehors de certaines pompes extérieures, le cadre de la vie journalière, d'une classe à l'autre, ne diffère pas autant en Orient que parmi nous; jusque chez

les riches les recherches de l'ameublement et le goût désintéressé des choses d'art y tiennent peu de place. Aujourd'hui même, où tant d'exemples étrangers auraient pu stimuler, et ont dans une certaine mesure stimulé en effet, des penchants et des besoins nouveaux, les industries d'art ne fleurissent guère dans l'Inde que là où le dilettantisme, plus ou moins spontané, de quelque Ràja crée un centre souvent instable de production. J'ai pu voir dans telle petite capitale perdue de l'Inde centrale se dresser, sous l'impulsion d'un chef teinté de civilisation occidentale et sous une direction semi-européenne, de vastes ateliers destinés à fournir tour à tour au « château », soit les bijoux des fiancées du roi, soit la sellerie ou les armes, soit des lampes électriques pour les grands jours. Beaux apprêts plus fastueux que solides! Un changement de personnes, et ils auront vécu.

Les conditions extérieures sont donc médiocrement favorables. Mais quels dons natifs apportait ici l'Indou? Sa dextérité est incontestable. Personne qui ait traversé l'Inde sans être émerveillé de ce que quelques outils rudimentaires, une installation incommode, donnent sous sa main habile de travail subtil et d'objets délicats. Rarement l'Indou a approché du beau dans la reproduction de la figure humaine. La notion juste du mouvement libre et du caractère individuel semble échapper à ses prises dans l'ordre des formes comme dans l'ordre des idées. Pour le persévérant effort qu'exigerait ici un progrès durable, il manque de ce besoin d'activité, de ce goût vif des choses extérieures dont l'absence stérilisera sans doute pour longtemps encore les enseignements de la civilisation occidentale. Penché sur sa rêverie intérieure, il n'est pas insensible aux spectacles du dehors, à un tableau gracieux, à un détail frappant; il est sans ressort pour l'activité militante et suivie. A la facilité de sa vie, à la splendeur de sa lumière, l'Indou emprunte du moins un sentiment juste de la couleur et de la grâce qui se reflète à la fois dans sa personne et dans les menus objets dont il s'entoure. Ce qu'il faudrait pour féconder ces germes, c'est l'effort ordonné, fondé sur une solidarité nationale. Rien de pareil; le sentiment même de la nationalité n'existe pas; la pratique des arts est divisée à l'infini entre des castes locales, religieuses, professionnelles, qui vont se morcelant; elles ne sont mises en relation ni tenues en éveil par aucun courant vivifiant et large; leur existence même est souvent à la merci de protections ou de dédains passagers; la transmission toute mécanique du métier leur peut bien assurer la possession de

certains tours de main, mais non y faire fleurir les dons autrement féconds d'innovation et d'initiative.

On a dès longtemps remarqué que l'histoire de la sculpture indoue n'est guère que l'histoire d'une décadence; les œuvres les plus anciennes sont en général les plus vivantes, les plus parfaites, et



(D'après une gravure du « Journal of Indian Art ».)

l'àge de celles qui suivent se peut assez exactement mesurer au degré de dégénérescence qu'elles accusent. Les grandes parties de l'invention qui crée ou qui renouvelle manquent à l'artiste indou. Dans l'éducation de l'esprit comme dans l'éducation des yeux et de la main, l'Indou est prompt et avisé à imiter les procedés matériels ou à emmagasiner les connaissances positives; malhabile à s'en assimiler l'esprit; il retombe si vite dans sa routine traditionnelle, que l'imitation en est promptement masquée.

C'est assurément sur les exemples sinon sur les enseignements des Grecs que les Indous ont appris à substituer la pierre au bois dans les constructions. Pourtant leur architecture reste, dans son ensemble, parfaitement indoue et d'une originalité frappante.

Leur sculpture a dû, elle aussi, puiser aux mêmes sources. Ne trouvons-nous pas, dans les restes de la balustrade bouddhique de Gayâ, un des monuments les plus anciens qui nous aient été conservés, et qui remonte au moins au 11º siècle avant notre ère, une image du Soleil traîné par ses quatre coursiers, essentiellement semblable aux types helléniques bien connus? Rien d'hellénique pourtant dans la facture de ces débris. Au Nord-Ouest, dans les sculptures du Caboul dont le Musée de Lahore renferme de si curieux spécimens, mais dont l'àge par malheur n'a pas encore été déterminé avec précision, l'influence occidentale est tangible.

A vrai dire, plusieurs œuvres n'ont rien d'indou que le lieu de leur découverte; mais c'est un art dont les œuvres mixtes font rapidement retour au pur style local et qui paraît avoir disparu bien vite, sans faire, à notre connaissance, souche d'un développement indépendant et durable.

Les Grecs n'avaient agi sur l'Inde que par une influence passagère, plus ou moins directe, et sur une aire de contact très limitée. Les modernes invasions turques, afghanes, mongoles lui apportèrent la conquête durable, une domination qui de proche en proche s'étendit sur le pays tout entier, qui en modifia profondément l'état religieux et qui y exerça l'empire pendant plusieurs siècles. L'aspect de toutes choses en fut singulièrement changé. L'architecture mise au service de croyances nouvelles, réglée sur des habitudes et des modèles nouveaux, en associant l'inspiration d'un art étranger à l'habileté docile de l'ouvrier indou, créa des chefs-d'œuvre qui, à Bijapore et à Ahmedabad, à Agra et à Delhi, demeurent les témoins admirables d'une civilisation brillante. C'est aux mêmes leçons que se sont renouvelés les arts industriels. Il serait imprudent d'affirmer qu'aucune tradition professionnelle ne s'est, d'un passé plus ancien, perpétuée dans les ouvrages modernes; il n'en est aucun, je crois, qui ne porte la marque très caractérisée, sinon exclusive, de l'imitation de la Perse musulmane; et, sous la vigoureuse et exigeante discipline de ses maîtres, l'artisan indou a certainement su, jusque de notre temps, produire dans les genres les plus divers nombre de travaux d'une technique ingénieuse et d'une gracieuse fantaisie. Ce sont ces ouvrages d'une date moderne et dont la tradition se poursuit sous nos yeux qui, dans ce genre, restent à peu près seuls accessibles à notre étude.

La conquête anglaise n'a pu manquer de créer pour cette production indigène un grave danger. Elle dépouillait ou appauvrissait les chefs dont la libéralité était la ressource principale des artistes et des artisans. L'absence d'esprit public, les habitudes de docilité enracinées par une longue domination étrangère, un goût et une facilité naturels d'imitation, et le prestige qui appartient à des conquérants, devaient assurer aux produits européens, à la mode des choses européennes, une prépondérance absorbante, rapidement destructive pour la tradition locale. Les soucis de la conquête, les premières difficultés d'un établissement si vaste, laissaient à l'état-major peu nombreux des fonctionnaires anglais désignés plus par leur énergie et leur esprit administratif que par leurs préoccupations et leurs goûts artistiques, bien peu de loisir pour consacrer des soins de dilettantes aux industries du pays. De fâcheuses conséquences n'ont pas manqué de se montrer; aujourd'hui encore elles sont trop apparentes. Les étoffes d'Angleterre ont fait grand tort à la vieille fabrication indigène; la copie inintelligente de l'Europe a altéré le goût local; trop souvent les chefs ont négligé dédaigneusement le travail natif, ils ont cru faire œuvre de progrès et d'intelligence en s'encombrant d'un bric-à-brac occidental du plus triste exemple et de l'effet le plus déplorable. Trop souvent l'on voit une habileté de main consommée mise au service de formes hideuses empruntées au mobilier européen, le talent du brodeur de Delhi prodigué à quelque robe fàcheusement « esthétique » destinée à la saison de Londres. La création hâtive d'écoles d'art imprudemment dirigées a plus d'une fois accéléré le mal, doublé sa force d'expansion. Le souci de l'enseignement qui honore là-bas l'administration anglaise a parfois tourné contre ses intentions excellentes.

Le temps cependant a marché; quelques connaisseurs plus délicats et mieux inspirés ont pris à tâche de réagir, de ramener par l'enseignement et surtout par les modèles les artisans indigènes dans la bonne voie; ils ont tenté d'achalander l'industrie indoue jusqu'en Europe en l'affranchissant d'une copie désastreuse de l'Europe, en la rendant plus digne de son passé.

Le Journal of Indian Art, dont le troisième volume est actuellement en cours de publication, est resté comme l'organe permanent de cette direction nouvelle, avec ses renseignements toujours précis et ses planches souvent excellentes. C'est dans l'Inde que l'œuvre a été commencée et qu'elle se poursuit. Plusieurs noms y sont déjà honorablement attachés: celui de M. Kipling, l'habile et spirituel directeur du Musée de Lahore, celui de M. Hendley qui, à Jeypore, avec cette fécondité de ressources dont le service de l'Inde a fourni plus d'un modèle, cumule dans un égal dévouement la direction d'un grand hôpital et la direction du vaste Musée industriel dont grâce au Râja il est devenu le fondateur. Il avait été d'abord l'initiateur à Jeypore, en 1883, d'une exhibition de produits indiens qui excita dans tout le pays une vive et féconde émulation. Servir d'intermédiaire entre l'Inde et l'Europe, donner à l'Inde des exemples et des leçons pour le présent, à l'Europe des enseignements sur le passé: tel est le but poursuivi par des moyens divers.

Si l'intérêt commercial nous touche peu, à coup sûr l'étude d'un art curieux au moins par les lueurs qu'il ne peut manquer de jeter sur le peuple dont il est l'œuvre, mérite de fixer notre attention.

M. Hendley s'est appliqué, non sans succès, à assurer à l'œuvre qui l'intéresse le zèle des chefs natifs dont l'exemple peut la recommander et les ressources la servir. Le Rajpoutana offre à ces efforts le terrain le plus favorable. Cette grande province n'est pas seulement une de celles où se sont perpétuées le plus d'industries curieuses. Grâce aux déserts qui la limitent et aux régions montagneuses qui abritaient solidement les forteresses de ses chefs, elle a, malgré sa proximité de Delhi, été moins profondément pénétrée que d'autres par les grands courants de la conquête que dérivaient les larges vallées du nord. C'est là, sur un sol pauvre, dans une vie assez pénible, dans une organisation à demi féodale de clans guerriers, que s'étaient le mieux préservés au moyen age les restes de l'esprit d'indépendance indoue et les traditions de l'instinct militaire et chevaleresque. C'est là que, aujourd'hui encore, quoique sous la tutelle étroite de la suzeraineté britannique, sont groupés le plus grand nombre de chefs natifs, jouissant d'une autonomie relative, plusieurs fiers de l'antiquité de leur race, entourés encore de bardes qui gardent la tradition des chants anciens et lui doivent un prestige populaire. D'Amber à Ajmir, de Chittor à Oodevpoor, les restes charmants du passé abondent ici; ils sont faits pour éveiller le goût des princes que les loisirs de la paix peuvent incliner à une activité nouvelle et à des plaisirs plus tranquilles.

Habile à susciter la libéralité du Râja de Jeypore, M. Hendley n'a pas été moins heureux auprès du souverain de la charmante ville d'Ulwar, Sawai Mangal Singh; c'est lui qui a fait tous les frais de la

belle publication sur *Ulwar et ses Trésors d'art*, des admirables illustrations qui lui donnent tant de prix.

Le livre s'ouvre par plusieurs chapitres relatifs au passé de la



FRAGMENT DE PORTE EN MARQUETERIE.
(D'après, une gravure du « Journal of Indian Art ».)

principauté et de la famille qui la gouverne aujourd'hui. De nombreuses photographies donnent une idée vivante de l'aspect du pays, des temples, des résidences, des tombeaux qui ornent la capitale. Pour l'auteur comme pour nous, l'intérêt principal est dans la

description de quelques-uns des ouvrages qui font la gloire du trésor et de la bibliothèque du palais. Constituée par les prédécesseurs du chef actuel, augmentée par lui, cette collection, en armes, en bijoux, en étoffes, en objets d'ornement ou d'usage, en miniatures, est riche des spécimens les plus précieux. Les exemplaires les plus instructifs de l'habileté du passé disparaissent trop rapidement. M. Hendley a voulu en fixer quelques-uns dans un catalogue précis et surtout dans des reproductions fidèles; les origines de l'industrie indoue posent nombre de problèmes qui ne sont point indifférents à l'histoire; il a voulu apporter à leur solution quelques documents caractéristiques. Il a fait à coup sûr une œuvre utile pour tous ceux qu'attire, vers les fantaisies de l'art oriental, la curiosité des styles exotiques ou même la recherche d'inspirations ou de motifs nouveaux. Comment ne pas trouver plaisir à feuilleter ces belles planches? On y prendra quelque idée de l'ingénieux travail que la patience des Indous et leur sentiment natif de l'élégance ont fourni dans un passé qui n'est pas lointain, qu'ils sont encore capables de fournir, au prix d'une direction éclairée et de quelques encouragements. Un souvenir charmant pour qui a eu la surprise de voir ces jolies choses sortir des échoppes étroites et poudreuses, des rustiques cassettes de Delhi et de Jeypore, de Bénarès et d'Ahmedabad, une leçon aimable pour qui ne s'est pas donné le plaisir d'aller les chercher dans leur cadre naturel et leur pittoresque entourage.

L'Exposition tournait naguère les regards de chacun sur les œuvres de toute provenance, de toute forme, de toute inspiration; l'heure n'est-elle pas opportune pour signaler des publications préparées habilement et admirablement illustrées, qui sont de nature à combler de regrettables lacunes? Elles peuvent suggérer quelques modèles, elles contribueront à faire mieux connaître sous un aspect trop négligé cette Inde lointaine qui, pour devenir plus accessible aux touristes, pour perdre un peu de son mystère, n'en garde pas moins par ses œuvres grandioses ou délicates, par sa pensée trouble mais profonde, tant de titres à notre intérêt et tant de prises sur notre imagination.

E. SENART.

PROPORTIONS ARTISTIQUES

ЕТ

ANTHROPOMÉTRIE SCIENTIFIQUE

I.



Le but de l'artiste est de toucher et de plaire; c'est une œuvre de sentiment s'adressant au cœur et à l'esprit; mais, pour que la composition soit vivante, il faut traiter la nature sans exagération et avec connaissance de cause, afin que l'idée s'impose à l'àme du spectateur, qu'elle captive sa pensée en lui inspirant la sensation éprouvée devant une production de génie et de savante facture, ayant parfaitement rendu toute la délicatesse des formes, avec un pinceau ou un ciseau dont la précision accompagnera la hardiesse.

Les tendances de notre époque sont, en sculpture, de figurer le geste animé, et l'attitude quelquefois trop remuante pour être seulement décorative.

C'est un peu au détriment du charme ressenti, à la vue d'un sujet bien équilibré et gracieux, qu'on

présentera une statue dont les muscles crispés et les membres, subitement tordus par un effort violent, conserveront éternellement l'acte passionné. Quelques natures d'élite ont le privilège d'avoir l'instinct du beau, tout en se rapprochant très près de la vérité, mais, l'aptitude à saisir le côté intéressant d'un sujet et à le voir juste, en imagination, a besoin d'une certaine habitude pour faire valoir l'œuvre que l'esprit a engendrée et la rendre pratiquement vraisemblable aux yeux de tous; celle-ci procède des connaissances préalablement acquises, mûrie par un usage réfléchi des conseils des maîtres qui, pour enseigner avec fruit, doivent posséder le goût, la correction, un coup d'œil de choix et la science des vérités comparatives du dessin.

Le grand Pascal a judicieusement, et très simplement dit, dans le tome I^{er} de ses pensées diverses: « Ceux qui jugent d'un ouvrage par les règles sont, à l'égard des autres, comme ceux qui ont une montre, par rapport à ceux qui en sont privés, quand il s'agit de savoir l'heure qu'il est. »

L'habitude de voir de belles choses ne suffit souvent pas pour les juger; celui-là seul a le goût éclairé qui a étudié les principes de l'art, c'est-à-dire les connaissances composant sa partie théorique, pour en assurer la pratique vraie et raisonnée dans l'exécution matérielle d'un sujet.

Il est facile de prouver avec quel soin les Grecs et les Romains possédaient et conservaient, dans leurs œuvres, la profonde étude des proportions et des détails anatomiques; combien ils accoutumaient leurs yeux à évaluer les justes rapports des parties entre elles; et, avec quelles fines appréciations ils en limitaient les contours naturels; on sent qu'ils ne se permettaient jamais, devant le modèle vivant, un croquis indécis et indépendant, ne pouvant laisser qu'une mémoire trop superficielle et erronée du sujet étudié.

Une fois instruits, ils se laissaient guider mais non contraindre; l'artiste atteignait alors le but, franchement et avec esprit, après avoir évité les écueils dont son jugement et son exactitude du dessin l'avaient préservé.

L'étude des antiques constitue la base du premier enseignement qu'on inculque à l'élève et, jusqu'à présent, ces chefs-d'œuvres sont restés, à juste titre, des exemples sans rivaux joignant la noblesse des formes à la grâce du maintien, servant à idéaliser le renseignement pris sur le modèle vivant, sinon incomplet souvent très défectueux; il a donc été nécessaire de s'inquiéter, tout d'abord, de bien connaître les proportions du corps humain afin d'indiquer une mesure générale à laquelle il sera utile d'avoir recours, comme

premier document; sa comparaison avec les dimensions relatives des belles statues antiques sert de point de départ et l'on a constitué ainsi un canon humain, servant à conclure au plus près de la vrai-



CANON DES PROPORTIONS HUMAINES, D'APRÈS LÉONARD DE VINCI.

semblance, par une augmentation ou une diminution raisonnée de la règle, permettant de représenter un Hercule, un Encelade, ainsi qu'un Apollon, un Adonis, un paysan, un forgeron ou un César; car, dans la nature, aucune forme humaine n'est absolument semblable.

Un canon n'est donc, à franchement parler, qu'une convention,

mais celle qui, appuyée sur l'étude comparative, répond le plus exactement à la recherche de l'individualité typique.

De nos jours, la photographie avec son instantanéité est d'une grande ressource, non seulement pour obtenir l'exactitude de la forme qu'on peut dire réelle, mais elle permet aussi de caractériser les moindres détails d'un mouvement rapide; on fixe d'une façon indélébile chaque période d'un geste, si prompte que soit la vitesse d'action qui le traduit.

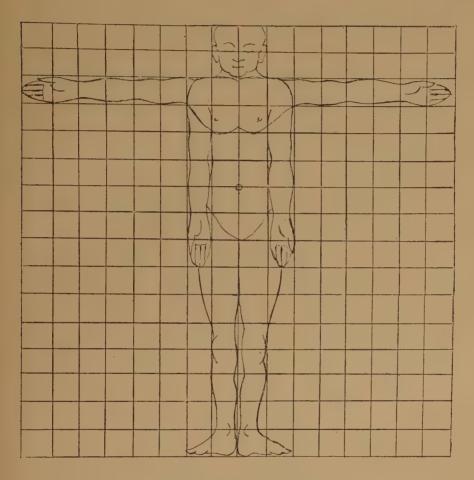
Nous constatons que les maîtres de l'antiquité eurent, avec le sentiment exquis caractérisant leur génie, la précision du modèle exactement reproduit en soulignant la finesse qui en élève les détails au niveau de l'art parfait.

Tout le secret de leur talent était d'avoir acquis, par l'étude et l'expérience, le droit de savoir bien lire cette nature, objet de leur culte incessant à travers la diversité de ses formes.

Depuis des siècles, les sculpteurs et les peintres ont trouvé qu'il était utile de rapporter les dimensions de l'ensemble du corps à celle de la tête, qui en est la première division bien indiquée; c'est donc avec cette comparaison qu'on évalue, généralement, la hauteur du sujet; le dessinateur obtiendra la correction, dans la reproduction de ce dernier, lorsqu'il sera satisfait de la justesse à laquelle il aura habitué son œil en copiant le modèle exactement et sans parti pris, c'est-à-dire avec impartialité; c'est surtout aux proportions que nous voulons familiariser le lecteur dans notre étude du canon artistique; il est bien entendu que pour ce qui va suivre nous supposons qu'on connait, au moins sommairement, la nomenclature et la situation des os du squelette; car on ne peut procéder avec quelque chance de réussite, qu'en se rendant compte de la place des têtes d'os qu'on apprend aisément à distinguer, et de leur fonctionnement articulaire, portant influence sur la direction du segment osseux et la tension des muscles.

Les différentes longueurs des parties constitutives de l'homme devant avoir un accord parfait, on a cherché des points de repère destinés à guider l'élève, même en dehors de la symétrie, pour fixer l'ensemble d'une figure, avant de passer aux intéressants détails qui en animeront la pose.

Le dessinateur bien doué, ayant exercé son œil à l'étude constante de la nature, a qualité pour réussir un sujet ayant l'accent artistique; mais, à côté des rares privilégiés, pouvant quelquefois suppléer aux connaissances anatomiques et aux notions des proportions, généralement reconnues nécessaires aux artistes, combien de ces derniers, avec la seule préoccupation de ce qu'ils croient voir, commettent, sans s'en rendre compte, des fautes grossières contre la vérité insuf-



CANON DES PROPORTIONS HUMAINES.

(D'après un livre d'esquisses japonais, par Keïsaï Kitao (Fin du xvine siècle.)

fisamment étudiée, nuisant ainsi à l'effet que doit produire leur œuvre, si originale qu'en soit la conception.

L'anthropométrie est donc utile, non seulement pour instruire mais pour guider par l'expérience ainsi acquise, tout travail sérieux reposant sur les formes humaines, en apportant au travailleur le bénéfice d'une exécution, d'autant plus facile, que cet appoint à l'art est plus complet; c'est donc bien à tort que l'on prétend arrêter l'imagination par la froideur de formules voulues lorsque, au con-

traire, les connaissances se basant sur les proportions réelles, servent surtout à la traduction nette et prompte de l'idée; trouvant pour se formuler, un point de départ typique de l'expression la plus correcte, n'excluant aucune traduction pittoresque et lui donnant tout de suite, aux yeux des juges compétents, un brevet de vitalité que le talent du dessinateur transformera en action forçant même l'expression, pour faire image; l'erreur est de croire que la tradition, basée sur l'examen des beaux modèles de l'antiquité, impose presque l'immobilité dans une attitude, tellement calme, qu'on est porté à lui reprocher une froide harmonie métrique, en la comparant aux tendances de la sculpture moderne fortement mouvementée.

Rude et Carpeaux usèrent magistralement du geste animé; nous reconnaissons l'attrait caractérisé de leurs œuvres, primant l'impression ressentie devant certaines figures de statuaires dont les productions, quoique nobles et décoratives, par la tranquillité de l'attitude et la correction des formes, nous frappent moins.

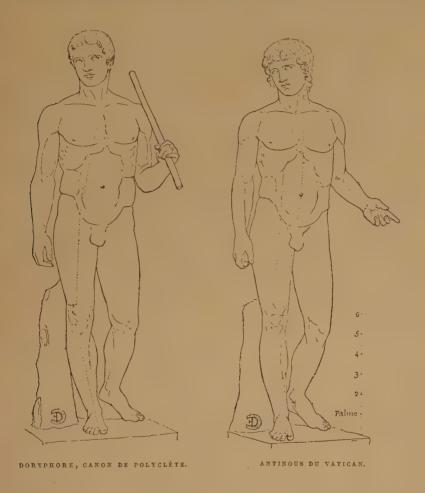
Évidemment notre époque préfère la sculpture bien animée, éloignant un peu de l'étude trop rigoureuse de la recherche traditionnelle des canons anciens, établis d'après les proportions observées sur les formes, réputées belles, de sujets forts et harmonieusement conformés; cependant, les maîtres peintres et sculpteurs de la Renaissance, dont les travaux sont justement appréciés, appliquèrent tous ces lois de proportions, que les Grecs et les Romains avaient propagées. On nous permettra d'indiquer, sommairement, la marche que suivit cette étude.

II.

ORIGINE DES CANONS.

Le plus ancien document relatant l'instruction anatomique donnée aux artistes, cite un enseignement se faisant sur le cadavre, en Égypte, du temps des Ptolémées; des sculpteurs grecs vinrent étudier à l'école d'Alexandrie, en l'an III avant Jésus-Christ, mais, à cette époque, les Grecs produisaient depuis longtemps des chefs-d'œuvre avec les seules ressources instructives tirées de l'homme adulte vivant, spécimen de santé, de force, de beauté et d'élégance naturelle; le sculpteur ayant constamment en plein air son modèle sous les yeux, dans les hippodromes, les cirques et même dans la

rue; ce qui autoriserait à penser que les statues de ces derniers, n'avaient rien à envier à la rigidité et à la froideur presque sépulcrale des Égyptiens, pour lesquels tout tendait à une seule interprétation du calme suprème, comprenant le genre homme, sous un type unique, qui nous reporte au document indiqué comme le canon



égyptien, extrait des monuments funéraires de Lepsius, tirant son unité comparative de la longueur du médius; cependant, si ce canon ne nous paraît pas avoir un mérite anatomique le distinguant et comme conception du beau, et comme vraisemblance d'une conformation d'élite, il n'en est pas moins curieux et intéressant à étudier.

L'idée d'un ensemble harmonieux divisant le corps humain est très ancienne dans l'histoire de l'art grec : c'est quatre siècles et demi avant Jésus-Christ que Polyclète, le rival de Phidias, mit en pratique l'étude des proportions en construisant une statue dont le nom de Doryphore est resté célèbre. Diodore de Sicile, qui vivait du temps de César et d'Auguste, parle d'un canon, ou étalon des mesures de l'homme. L'architecte Vitruve, florissant au dernier siècle avant Jésus-Christ, composa le tracé figuratif des divisions du corps en prenant la tête comme unité; le premier exemplaire de ce travail, découvert au mont Cassin, fut édité à Florence en 1496; c'est sur la base de cet enseignement que d'importants écrits signés par trois artistes d'un grand mérite, qui avaient noms Léonard de Vinci, Albert Dürer et Jean Cousin, en popularisèrent les détails quatorze siècles après la mort de l'auteur. La formule des canons des proportions se répandit ainsi, à peu près à la même époque, en Italie, en Allemagne et en France.

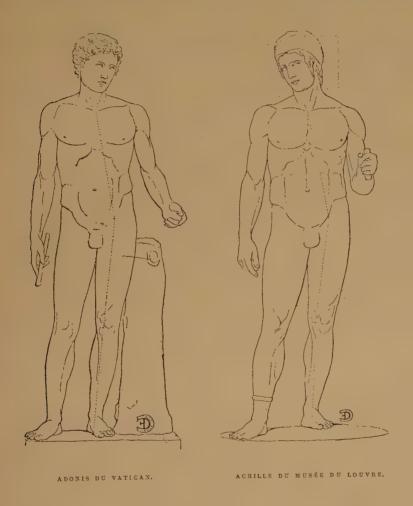
Je n'entreprendrai pas d'analyser les nombreux ouvrages qui, tantôt pour la sculpture, tantôt pour la peinture, traitèrent cette importante question de l'anatomie des beaux-arts, avec une science et des aptitudes spéciales, rendant instructifs et curieux ces louables et multiples travaux que les uns creusèrent anatomiquement jusqu'à l'os, tandis que d'autres s'attachèrent seulement aux couches superficielles de la myologie, influençant les limites de la peau, enveloppe contournant la tête, le torse et les membres dont les formes extérieures varient suivant les différents mouvements qui traduisent la vie.

Si, au xvº siècle, on s'est beaucoup occupé d'anatomie pour améliorer la question artistique; à notre époque de vulgarisation l'anthropométrie est un guide répondant au besoin de faire bien, et l'instruction en rendra la pratique plus facile, même qu'au temps où le secret d'en appliquer les préceptes était basé sur des chiffres se rapportant, tout d'abord, à la longueur du médius, à celle de la tête, au palme, à la coudée, au pied, à la main.

1. M. Louis Gonse nous signale un curieux livre d'esquisses japonais, publié à la fin du siècle dernier par un artiste du nom de Keisaï Kitao, où l'on trouve l'idée d'un canon des proportions humaines mis au carreau.

Cette image, réduite ici par la photographie d'après l'original du livre japonais, ne manque pas de nous surprendre par sa concordance avec les mesures de l'homme aux bras étendus de Léonard de Vinci : en effet, sur le sujet que nous reproduisons au milieu de son réseau de carrés, on trouvera la tête occupant la huitième partie de sa hauteur, la 7° sera au menton, la 6° aux seins, la 5° à l'ombilic, la 4°, c'est-à-dire la moitié, au pubis; telles sont les principales indications de Léonard, que nous retrouvons ici aux mêmes places, ainsi que l'envergure d'un médius à l'autre, égalant la hauteur.

Suivant Vitruve, initiateur de cet enseignement datant du dernier siècle avant notre ère, le visage ou la face, comprend l'espace qu'il y a du menton à la limite supérieure du front, ou racine des cheveux, il est contenu dix fois dans la hauteur de l'homme, c'est aussi la longueur de la main, depuis le pli du poignet jusqu'au bout



du médius; la tête, entre le menton et son sommet, est la huitième partie de tout le corps...

Les bras en croix horizontalement maintenus des extrémités d'une main à l'autre mesurent une longueur égalant celle de la taille : c'est l'envergure (voir la planche p. 61).

Léonard de Vinci, Dürer et Cousin suivirent la même règle avec la tête, comme étalon de mesure, du huitième de la stature. L'auteur français divise la tête en quatre parties, dont chacune est un segment ayant la longueur du nez.

Les huit têtes sont ainsi réparties:

I'e division, du vertex au menton; 2e de celui-ci aux mamelons; 3e au nombril; 4e aux parties génitales (pubis); 5e au milieu de la cuisse; 6e au genou; 7e au-dessous du mollet; 8e à la plante du pied. Quatre têtes sont la moitié de la hauteur totale du pubis au sol.

III.

CANON SCIENTIFIQUE

Le Dr Topinard, professeur à l'École d'anthropologie et ancien secrétaire général de ladite société scientifique, le plus à même de centraliser tous les documents ayant rapport à la question des proportions humaines, a cherché s'il ne pourrait pas arriver à dresser numériquement un canon méthodiquement déterminé au 100°, en réunissant tout ce qui a été fait jusqu'à ce jour, en un faisceau instructif, avec la formelle intention de s'approcher le plus de la vérité réelle du morcellement de la stature humaine. Quoiqu'il soit très difficile encore de généraliser des recherches de ce genre, l'auteur s'est rendu à l'urgence de posséder un étalon de comparaison qu'il a scrupuleusement composé d'après les moyennes les plus régulièrement acquises, les plus justifiées et sans aucune préoccupation de l'idée artistique.

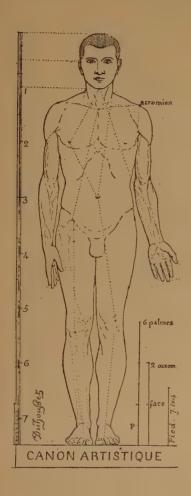
Ce type répond à un homme adulte ayant la taille moyenne de 1^m,65. J'ai donné la forme humaine à cette figure qui, divisée en cent parties dans sa hauteur totale, résume graphiquement le tracé répondant aux cotes du canon moyen européen dont nous venons de parler, dit canon du D^r Topinard, résumant la compilation des données scientifiquement acquises aujourd'hui. La tête de cet homme est contenue sept fois et demie dans sa hauteur, du sol au vertex.

La figure, sous le nom de *canon scientifique*, permet d'en étudier tous les détails chiffrés en centièmes dont voici la nomenclature :

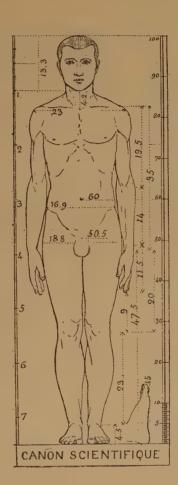
La tête, du vertex au menton	43.3
Le cou, du menton à la fourchette sternale	
Le tronc, de la fourchette au siège	35.0
Le membre inférieur, du siège au sol	47.5
Total	100.0

PROPORTIONS ARTISTIQUES DU CORPS HUMAIN.

	Do Pagagarian & Paliana	10. 11
	De l'acromion à l'olécrane	19.5
nbre supérieur 45.0	Avant-bras, de l'olécrane au styloïde.	14.0
	(La main	11.5



Men



69

Membre	-inférie	ur 47.5	La cui La jar De la Le pie	nbe, d	lu ge	nou è	la :	ma.	léo	le.	20.0 23.0 4.5 45.0
Hauteur d	le l'ombil	ic									60.0
d	lu pubis										50.5
Grande ei	nvergure										104.4
		des épaul									23.0
-		du bassir	1								46.9
		des hanc	hes								18.8
-	_	du centr	e de la :	rotule	au n	nédiu	s				9.0

IV.

CANON ARTISTIQUE.

Nous mettons, en regard du canon scientifique, les mesures prises sur la photographie d'un homme bien construit, ayant 7 fois 1/2 la hauteur de sa tête et la taille moyenne de l^m,65, ce sujet, dont le choix n'a rien d'arbitraire, répond aux données du canon artistique.

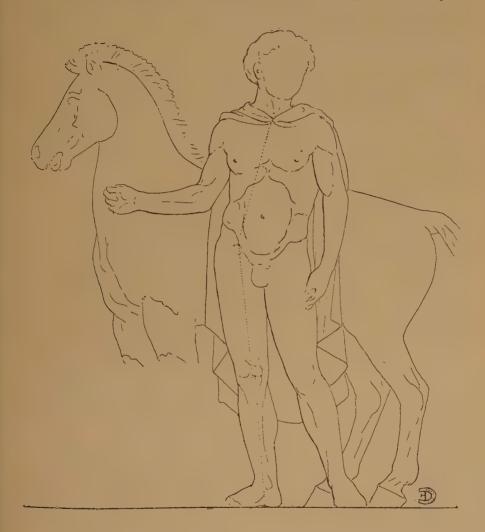
La tête est divisée en 4 parties, savoir : la l^{re} du sommet ou vertex, à la naissance des cheveux, limite du front. La 2º de là, à la racine du nez, la 3º jusqu'à sa base, la 4º à partir du dessous du nez, se termine au menton. La face se compose des trois dernières parties. Dix faces constituent la hàuteur totale du sujet dont la moitié sera au pubis. La face nous servira comme longueur à repérer quelques points principaux de sa construction, faciles à constater : d'abord, de la fourchette sternale au creux de l'estomac (pointe du sternum sous les pectoraux), de là au nombril (ombilic), de ce dernier aux parties génitales (pubis).

Deux faces seront l'étendue d'un acromion à l'autre (limite extérieure de chaque clavicule), de l'acromion au coude, de celui-ci à l'extrémité des métacarpiens (naissance des doigts).

Nous conseillerons ensuite aux artistes, pour se rendre compte du rapport des extrémités inférieures avec le torse, de se servir d'une hauteur prise du sol à la ligne articulaire du genou (limite du tibia au-dessous de la rotule) puis, à partir du tibia, cette même longueur se trouvera égaler le fémur, depuis sa base jusqu'à son point extrême, duquel on la reportera, une troisième fois, pour atteindre la fourchette sternale à la jonction des clavicules. Voir les lignes pointées de notre canon artistique sur lequel on peut vérifier en outre sa mensuration, au moyen du palme des anciens, comme unité.

Ayant mesuré beaucoup de statues, nous croyons intéressant d'en donner un spécimen, pris parmi les modèles les plus connus, sur lesquels se trouvent les appréciations que nous venons de formuler, les limites restreintes de notre article ne nous permettant pas d'en figurer davantage. Nous présentons cette justification sur l'Antinoüs, le Doryphore, l'Achille, l'Adonis, la Flore, ainsi que sur un bas-relief du Parthénon.

Le statuaire Guillaume, qui a si consciencieusement étudié tout ce qui a rapport à l'enseignement plastique, en nous reportant vers les belles productions qui font école, nous dit que l'œil conçoit



FRAGMENT D'UN BAS-RELIEF DU PARTHÉNON, PAR PHIDIAS.

naturellement la mesure et les comparaisons dont un enseignement réfléchi meublera la mémoire et l'amènera à se familiariser à certaines proportions. C'est d'abord une idée de force qui domina et le Doryphore est l'idéal du passage de l'homme robuste à l'homme plus svelte; cette statue constituait un système de proportions tel que l'on pouvait conclure des dimensions de l'une de ses parties aux dimen-

sions du tout et, réciproquement, du tout à la mesure de la moindre de ses parties : c'est ce que les Grecs appelaient la symétrie. Le Doryphore était une généralisation représentant le Grec dans la plénitude de ses aptitudes; pour ces derniers le sens numéral du mot doigt veut dire, un travers de doigt, il y avait donc quatre travers de doigt dans le palme, le module d'une statue grecque était tiré d'ellemême; d'après Galien, le palme, avec ses subdivisions et ses multiples, était le module de son canon. L'Antinoüs est exécuté d'après ces données; on trouve six fois le palme dans la hauteur de la jambe, six fois depuis le dessus de la rotule jusqu'au nombril; six fois, de ce point, au bas du lobe de l'oreille ou mieux du trou auditif; six fois de l'attache du col, c'est-à-dire à la jonction des clavicules, jusqu'au bas de la région pubienne, etc.

A propos de la question qui nous occupe, nous croyons pouvoir résumer l'impression qui nous est restée de l'enseignement du consciencieux statuaire, professeur d'esthétique au Collège de France, en disant que l'étude de la nature étant le premier devoir de l'artiste sérieux, on est cependant forcé de reconnaître que l'influence du modèle opère d'une façon bien différente sur chaque individu, et cela sera toujours ainsi, parce que l'œil ne photographie pas, mais qu'il compose, obéissant à l'imagination et au tempéramment du dessinateur auquel on ne doit, dans beaucoup de cas, demander que la vraisemblance issue d'une apparence fictive répondant à la réalité; ajoutons que le spectateur gagnera, généralement, à cette interprétation, ses qualités personnelles la transformera en une création plus spirituelle que nature, puisqu'elle éveillera une idée plus élevée du sujet.

Aujourd'hui l'antique est un enseignement fructueux comme étude d'un idéal fort, d'une beauté puissante, mais nos idées sont changées, nous vivons au jour le jour et avec la vitalité et le mouvement de notre époque, l'art est plus à la portée de tous; il s'est un peu amoindri en étendant ses libertés, les petits détails de la sculpture fouillée nuisant à la facture magistrale du statuaire; la France n'en est pas moins très forte et très indépendante dans l'art difficile de faire vivre le marbre et d'animer le bronze; nos artistes savent produire un travail d'expression ayant la souplesse naturelle en serrant la nature de très près et le progrès s'accusera, d'autant plus, qu'on sentira l'instruction première, établissant une base exactement proportionnée, soutenant avec harmonie la construction des détails; il n'est plus question d'arrangements classiques, mais seulement

d'équilibrer une figure avec la solidité d'appui si vivante, quoique simplement indiquée, qu'on remarque dans les plus belles statues antiques.

Il est cependant un écueil auquel beaucoup de jeunes gens, qui se destinent aux arts et entreprennent des travaux d'une certaine importance, viennent se heurter par insuffisance d'éducation première; nous voulons parler de ceux qui ne sont pas assez sévères pour euxmêmes au point de vue des connaissances anatomiques et s'imaginent scrupuleusement reproduire la nature, dont ils ignorent la constante et impérative construction, et contre laquelle nous les voyons naïvement protester en toute sincérité dans leurs œuvres.

Nous sommes heureux de rappeler, ne fût-ce que sommairement, les idées d'un maître qui rendent si bien ce que nous pensons, nousmêmes, de cet enseignement si nécessaire.

Si indépendant qu'on soit, la vérité a des dessous qu'il est impossible de négliger, car c'est la partie matérielle qui donne une forme tombant sous nos sens. L'artiste devra donc mettre tout en œuvre pour traduire sa pensée avec les meilleures chances de réussite.

C'est ce qui nous a fait établir une comparaison entre le canon scientifique produit par une moyenne chiffrée, et les proportions d'un modèle pris dans de bonnes conditions.

Nous l'avons dit en commençant cette étude, nous le répétons en la terminant: il faut bien se persuader qu'en énonçant des longueurs d'os, nous ne prétendons pas imposer des précisions qu'il serait inutile de rechercher trop anatomiquement à l'extérieur, sur le modèle vivant; notre but a été de signaler les appréciations tirées d'indices acquis par l'expérience afin de justifier notre dire par des exemples et de nous rapprocher le plus de la réalité pour servir de base à un enseignement utile.

E. DUHOUSSET.

LA PART DE LA FRANCE DU NORD

DANS

L'ŒUVRE DE LA RENAISSANCE

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE 4.)



Mais, ne l'oublions pas, c'est à l'École flamande, adoptée par la France du Nord dès le milieu du xive siècle, et aux principes nouveaux d'émancipation, qu'elle personnifiait et qu'elle était venue inoculer à l'art occidental qu'est dù, je ne saurais trop le répéter, le mouvement général d'où devait sortir le style définitif de la Renaissance, y compris le style de la Renaissance italienne, car l'imitation de l'antique, qui forme un des caractères de ce style et à qui la branche italienne de la Renaissance dut, à la dernière heure, son incontestable supériorité, l'imitation de l'antique

fut bien un des heureux événements de la grande révolution que nous avons racontée, mais il n'en fut pas le point initial. Les enseignements de l'art antique étaient restés lettre morte tant que la conscience italienne n'avait pas été éclairée par les conseils émancipateurs du naturalisme.

Moins rapide que dans le reste de l'Europe, le mouvement ne s'est pas produit

4. Voy. Gazette des Beaux-Arts, t. II, 3º période, p. 460 et 613.

en Italie par d'autres moyens. On ne peut mettre en balance ni l'art italien du xm³ siècle, ni l'art italien du xm³ siècle avec l'art français ou l'art allemand des mêmes époques. Le fait est de toute évidence.

Dans la seconde moitié du xure siècle apparaît en Italie un homme extraordinaire, Nicolas de Pise, qui croit pouvoir soustraire sa patrie à la conquête des arts du Nord. Il échoue. Tenté une première fois et d'une façon tellement évidente et tellement volontaire qu'il dut être doctrinal plutôt qu'instinctif, le renouvellement direct par la communication du germe de l'art antique ne put pas se faire définitivement.

Arrive Jean de Pise qui, du vivant de son père Nicolas, place son pays sous la dépendance de l'art gothique pour plus d'un siècle. Jean de Pise crée l'École pisane qui sera l'école nationale de l'Italie presque jusqu'à la fin du xive siècle, en même temps qu'il inspire Giotto dont l'influence se prolongera jusqu'au commencement du xve siècle.

Voilà l'Italie gothique, et j'espère avoir prouvé combien elle l'a été profondément sous la main des successeurs abâtardis de Jean de Pise et de Giotto. L'art italien fut, à un certain moment, le plus gothique, le plus étroitement gothique des arts de l'Europe et, les deux maîtres créateurs et inspirateurs mis à part, bien souvent l'art italien fut relativement le moins naturaliste, le moins libre et le moins souple de tous les arts. Ces affirmations reposent sur de longues démonstrations. J'espère avoir ruiné à tout jamais la doctrine qui voulait voir un lien entre Nicolas de Pise et les grands novateurs du xv° siècle. Un fossé infranchissable les sépare désormais. C'est le fossé de la période gothique et, plus tard, de la période naturaliste de l'École italienne.

Pour établir tous ces faits je me suis livré à une longue analyse du style de tous les grands artistes italiens du xive siècle. Nous avons disséqué, à l'aide de nombreuses photographies, les œuvres de Nicola et de Giovanni Pisano, les œuvres d'Andrea Pisano, de Giotto, d'Orcagna. Cette énorme enquête est la préface nécessaire de l'histoire de la Renaissance. D'autres ont essayé dans des livres de la refaire après nous. Mais je puis démontrer l'antériorité de mon travail. On a continué, sans transition, à enquérir, toujours par les mêmes procédés, sur les tendances, les opinions et les œuvres de la génération qui survécut aux dernières manifestations de l'École de Pise, cette grande école que j'ai montrée s'effondrant dans la plus irrémédiable décadence. J'ai tout spécialement indiqué à quelle inspiration obéissaient les quelques rares artistes qui surent échapper aux doctrines traditionnelles de l'École dégénérée de Giotto; je rappellerai seulement le nom des principaux.

Donatello n'a pas débuté, comme on voudrait nous le faire croire, par puiser dans les monuments de l'art antique le sentiment qui a dicté toute son œuvre. Il a commencé par n'être qu'un réaliste assez brutal. Je l'ai prouvé jusqu'à la dernière évidence. J'ai établi, également, qu'il eut communication du style de l'École de Bourgogne.

J'ai longuement mis en relief le caractère profondément gothique des premières œuvres de Ghiberti et je crois avoir expliqué que c'est par le naturalisme qu'il fut d'abord émancipé. Ghiberti a connu et hautement loué un sculpteur que j'estime avoir appartenu à l'École de Bourgogne.

J'ai montré Pisanello s'inspirant de l'École de la Flandre et de l'École de

Cologne dans un tableau du Musée de Vérone. Je l'ai fait voir traçant, lui ou ses contemporains immédiats, des dessins qu'on pourrait attribuer et qu'on a attribués effectivement aux Flamands ou aux Allemands, tant ces dessins se rapprochent de la manière des Écoles du Nord.

Dans l'opinion de tout le monde Masaccio est un des fondateurs indiscutés de la Renaissance italienne, de cette Renaissance prise aujourd'hui dans un sens spécial, consacré à tort par l'usage. Eh bien! regarder Masaccio comme un disciple docile et exclusif de l'art antique et comme étant venu puiser à cette source la vigueur du tempérament qui renouvela la peinture des écoles d'Italie dans la première moitié du xv° siècle, est une des erreurs très graves inspirées a priori au monde littéraire par le préjugé de la supériorité théorique de l'art classique et de la nécessité de son intervention dans tout progrès et toute transformation. Masaccio, ce prétendu disciple des anciens, est un naturaliste exaspéré et quelquefois brutal.

Tous gothiques et naturalistes, au moins dans leurs débuts, ont été les fondateurs de la Renaissance italienne que nous venons de nommer et les suivants aussi : Niccolo di Piero d'Arezzo, Nanni di Banco, Lorenzo di Bicci, Bernardo di Piero Ciuffagni, Jacopo della Quercia, les Turini.

Voici sur les Écoles italiennes de sculpture de Rome, de Florence et de Venise, quelques-unes de nos conclusions motivées. Si l'art antique avait été capable de régénérer tout seul, immédiatement et directement, l'art du moyen âge épuisé, c'est incontestablement à Rome qu'aurait dû se produire la régénération. G'est à Rome, dirons-nous, et non ailleurs, que la Renaissance par l'antique aurait dû se manifester pour la première fois Écoutons ce que les monuments sont capables de répondre.

D'abord, le moyen âge romain, sans rien voir ni des yeux de l'esprit ni même des yeux du corps, juxtaposa, en somme, une Rome gothique à la Rome antique. Car, quoique cette opinion ait l'air d'être un paradoxe, Rome n'a pas été moins gothique que beaucoup d'autres villes de l'Italie. Ensuite l'art antique empêcha évidemment l'art gothique de se développer avec franchise et indépendance à Rome; mais si l'art antique coudoya l'art gothique pendant tout le xive siècle et même pendant les trente premières années du xve siècle, il ne put, à Rome, parvenir directement ni à le pénétrer, ni à l'améliorer. L'art antique fut longtemps un embarras au lieu d'être un appui et un conseil. Il fallut qu'à Rome, comme ailleurs, l'art du moyen âge passât par le naturalisme avant de se convertir à la religion de l'antique. L'art italien n'eut pas, d'ailleurs, de foyer plus refroidi que le foyer romain.

Voici ce qu'on trouve à Rome à la fin du xive siècle et au commencement du xve : une école réaliste hésitante et mal définie, représentée principalement par Magister Paulus. Dans cette école de sculpture d'une barbarie véritable, les corps des morts placés sur les tombeaux ressemblent à des ballots de marchandises ou à des sacs de grain ; aucun pli, aucun style de draperie ; des mains affreuses, des pieds hideux, une exécution des plus grossières. Seules, les têtes sont intéressantes et respirent un naîf et complet naturalisme. On est bien étonné de rencontrer ces choses-là à Rome. Le naturalisme romain de l'École de maître Paul a quelque chose de particulier. Il est empâté, engoncé, lourd, pataud. C'est tout ce qu'a pu lui communiquer le voisinage des œuvres antiques. Ce style sauvage de l'art romain

persista longtemps. Au moment où le génie italien commence à inaugurer la série de ses triomphes et accomplit les plus grands progrès, c'est-à-dire au commencement et dans la première moitié du xv° siècle, l'art à Rome n'est donc représenté



STATUE LE PHILIPPE LE HARDI, PAR CLAUS SLUTER. (Chartreuse de Dijon.)

que par de grossiers tailleurs de pierre comme maître Paul. De ces œuvres, l'esprit de l'antiquité est absolument absent. Ces œuvres ne vivent que par l'imitation naïve et malhabile de la nature. Nées sur le sol classique de la vieille Rome, poussées entre les ruines de l'art antique, elles ne témoignent par aucun signe extérieurdu milieu dans lequel elles se sont produites.

A Naples, pendant les trois premiers quarts du xiv° siècle, on remarque une sculpture d'une barbarie inouïe et d'une nullité complète. Preuves : les monuments

de Santa-Chiara où la décadence pisane s'étale avec la plus impudente vanité. Quand Andrea Ciccione, au commencement du xve siècle, relève un peu l'art napolitain (Tombeaux de Ladislas, de la sœur de Ladislas, la reine Jeanne II, et du Sénéchal Carraciolo à l'église San-Giovianni à Carbonara), il se montre encore gothique et presque exclusivement naturaliste. L'art antique n'a guère encore enseigné et, cependant, le goût italien se relève déjà un peu.

Comme exemple de la sculpture florentine ressuscitée, arrachée aux ténèbres de la dernière période de l'École pisane, j'ai cité les bas-reliefs de Leonardo di ser Giovanni exécutés vers 1370 pour l'autel d'argent de Pistoja et le bas-relief du panneau central de l'autel d'argent de Saint-Jean à Florence, sortis soit de la main du même auteur, soit des mains du même atelier d'artistes. Les panneaux de l'autel d'argent de Florence légèrement postérieurs à ceux de Pistoja, sont antérieurs à l'année 1402. Ces œuvres ne comportent aucune espèce d'élément antique, ni dans la composition, ni dans l'exécution. Et, cependant, elles contiennent déjà, en essence, à peu près tout ce que la Renaissance, dans ses derniers et plus complets développements, pourra nous donner. J'ai eu l'occasion de soutenir la même doctrine en parlant des peintures d'Altichieri et d'Avanzo, dans le nord de l'Italie, peintures qui respirent toute la rhétorique de la plus belle Renaissance sans contenir cependant un seul mot de latin. A la fin du xive siècle, en 4375, on faisait encore en Italie, à Florence, pour le monument le plus illustre de la ville, pour la façade de la cathédrale de Giotto que Brunelleschi allait remanier et terminer, on faisait, dis-je, sous prétextes de statues, d'horribles magots comme ceux qu'on voit à la Porta romana, au pied de l'allée du Poggio imperiale, à Florence, et comme ceux que possède le Louvre par suite de l'acquisition de la collection Campana. Voilà les ouvrages qui annonceraient Donatello et Ghiberti!

Il n'y a presque pas de transition, pourrait-on dire en exceptant quelques statues du campanile de Florence, entre les œuvres les plus sauvages de l'École de Pise et les merveilles qui apparaissent au commencement et dans le premier tiers du xv° siècle. Rien entre les brutalités de l'ère gothique et les caresses de la Renaissance. Rien entre la platitude d'une école expirante et l'originalité d'une école renouvelée Au contraire, chez nous, dans le nord de la France, on sculptait de 1350 à 1410 des statues comme celles de Guillaume Chanac, comme celles de Philippe VI, de Jean II, de Charles V, de Jeanne de Bourbon; comme les figures de la Chaise-Dieu, du contrefort de la cathédrale d'Amiens, de l'abbaye du Bec-Hellouin, de la Chartreuse de Dijon, du Palais des comtes de Poitiers, du château de la Ferté-Milon, comme la sainte Catherine de Courtray et la Vierge du Musée archéologique d'Orléans, etc. L'art de notre pays est alors en possession de presque tous les moyens dont disposera, cinquante ans plus tard, la Renaissance italienne. Donc la Renaissance était née et bien vivante avant son apparition en Italie; donc elle n'avait pas eu besoin pour naître du concours de l'art antique.

La manifestation d'art à laquelle nous devons les œuvres d'orfèvrerie de Pistoja et de Florence est tout à fait caractéristique. Ce n'est pas, comme on a voulu le dire, la fin du monde gothique. Ce monde gothique, issu de Giotto et de l'École pisane, il est mort presque complètement avec Orcagna. C'est au contraire un monde nouveau qui commence avec les bas-reliefs de Pistoja et de l'église Saint-Jean à Florence. Tout y est jeune, profond et spontané. On y voit resplendir la science d'une composition facile, la verdeur, la crânerie d'une exécution en quelque

sorte révolutionnaire, ou, si l'on veut, réformatrice. Là, rien de vieillot, ni de caduc. Impossible de nier qu'il n'y ait pas là un recommencement. Et ce recommencement, auquel l'art antique est absolument étranger, s'est fait encore ici par le retour à la nature.

L'École gothique qui veut s'émanciper, en Italie, comme ailleurs, et qui fonde sa Renaissance, ne comprend pas d'abord un seul mot aux offres, aux avances que lui fait l'art antique. Cet art antique, qui lui crève les yeux, elle ne le voit pas; elle n'en pénètre pas l'esprit; elle le heurte du pied sans daigner le regarder; elle lui demande des matériaux de construction et non pas des leçons de goût. De-ci, de-là, elle lui dérobe, par paresse, un morceau de frise ou de colonne; mais elle n'imagine pas de lui emprunter des idées ni de solliciter de lui des conseils. Le Colisée n'est pas un modèle pour l'École gothique italienne; c'est une carrière de pierres toutes taillées. On se préoccupe beaucoup moins de l'imiter que pendant les plus hautes époques du moyen âge. Les statues qui jonchent le sol ne deviennent pas le point de départ d'une étude; on les copie gauchement et niaisement pour se dispenser d'inventer. L'École gothique qui veut se régénérer ne voit qu'une seule chose, la nature. C'est à la nature que tout d'abord elle revient en Italie comme en France et dans les Flandres. L'École de Giotto périssait pour s'être éloignée de la vérité et pour avoir cessé de communier avec la nature. La réaction devait être nécessairement réaliste comme elle le fut avec les prédécesseurs de Donatello et de Ghiberti et avec ces artistes eux-mêmes.

La révolution était accomplie, la Renaissance était née, le renouvellement s'était produit à Florence quand l'art antique se mit de la partie et se vit enfin comprendre. Mystère qui sera enfin expliqué et sur lequel j'ai longuement insisté dans mon cours. Le premier artiste qui, à Florence, se soit dans la seconde moitié du xivo siècle intelligemment inspiré de l'antique est un étranger, un Allemand ou un Flamand, Pietro di Giovianni Tedesco, dont le style porte les traces du plus profond naturalisme et d'un naturalisme d'origine.

Entendons-nous bien cependant. L'imitation de l'antique, — ou la vague recherche du secret de l'art antique, — cet élément particulier qui devait prendre plus tard tant d'importance, ne cessa pas d'exister pendant tout le xiv[®] siècle, ni de faire partie du tempérament de l'art italien. Cela est bien certain. Il resta dans le sang italien comme un germe indestructible; mais, tant que dura l'influence de Giovanni Pisano, d'Andrea Pisano et de Giotto, ce germe fut en quelque sorte annulé et ne donna presque pas signe de vie. On peut donc dire avec preuves à l'appui: l'élément d'imitation de l'antique, pour avoir existé pendant le xiv[®] siècle, en Italie, n'en a pas moins été, au point de vue doctrinal, absolument impuissant, contrebalancé qu'il fut par d'autres principes qui étaient ceux de l'École gothique. Ce sentiment de l'antique ne reprendra quelque force qu'au moment de la désorganisation, de la désagrégation générale de l'École gothique, de sa transformation en école de la Renaissance classique. Mais cette transformation, c'est le naturalisme et non pas lui qui la déterminera.

Pour ceux qui ont étudié les monuments italiens du moyen age un point de fait est absolument indiscutable. A partir de Giovanni Pisano et de Giotto, l'Italie, tout en continuant quelquefois d'emprunter aux lignes générales des compositions antiques, s'enfonce de plus en plus dans le style gothique. D'une façon générale, l'Italie n'a jamais été plus loin du sentiment véritable de la compréhension

du style antique que pendant le xivo siècle. L'Italie n'a jamais été plus insouciante, ni peut-être plus ignorante du style antique qu'à la veille du jour qu'on appelle l'avènement de la Renaissance. L'Italie, en même temps, a connu dans ses provinces du Nord, notamment à Florence et à Venise, une Renaissance dont aucun élément n'est emprunté à l'antiquité classique; et cette Renaissance participe du style international de l'art européen tel qu'il fut pratiqué en France, en Flandre et en Allemagne dès le milieu du xivo siècle. Cette Renaissance particulière, — sœur et sœur cadette des autres Renaissances que le Nord de l'Europe possédait avant ou concurremment avec l'Italie, — cette Renaissance n'a pas vu le jour à Rome et ne s'est ralliée que fort tard au principe de l'imitation du style antique.

La Renaissance vénitienne est là pour prouver que l'art gothique pouvait se régénérer tout seul, même en Italie, c'est-à-dire précisément dans le pays de l'Europe où l'art gothique avait été le moins heureux et le moins florissant. On peut remarquer, au Museo Civico de Bologne, les charmantes sculptures des tombeaux des professeurs de l'Université de cette ville exécutées les unes vers 4383, d'autres au commencement du xv° siècle, par des artistes vénitiens. Dans l'examen de ces monuments, on constate l'existence d'un art nouveau, bien différent de la vieille École pisane et qui n'est pas autre chose que l'épanouissement de l'esprit de la Renaissance sous des formes restées encore extérieurement gothiques. C'est précisément en cela que consiste l'originalité de Venise. Jusque vers 1460 et même plus tard, elle a continué à pratiquer et à professer toutes les doctrines de l'art émancipé et échappé à la férule de l'École giottesque; elle a continué à parler la langue de la Renaissance, mais sans renoncer à la grammaire et à l'orthographe gothiques.

Il avait suffi à cette école de s'émanciper. Une fois libre, elle n'éprouva pas immédiatement le besoin de tendre le cou à un nouveau joug, celui de l'antique. Ses rapports avec ses arts septentrionaux la rendirent longtemps réfractaire à une inoculation trop rapide et trop complète du virus, du vaccin grec et romain. Cette période de transition, dont parle Burckhardt, et qui est l'aurore de la Renaissance sans ruines et sans archéologie, cette période de transition, passagère seulement à Florence, à Sienne et à Rome, se perpétua près d'un siècle à Venise.

Voilà le secret de la longue jeunesse et de la robuste santé de l'art vénitien, de cet art italien privilégié qui a survécu, non seulement au xive siècle, mais à presque toutes les décadences nationales de la péninsule. Tout venait chez lui de la souche primitive; et la grande sève du moyen âge n'avait pas été tout d'un coup arrêtée dans son cours ni desséchée par le vent de l'antiquité. Oui, l'art vénitien fut émancipé aussi tôt que les autres arts, ses rivaux des autres provinces italiennes. Sa veine épuisée fut ranimée comme celle des autres arts italiens; mais son propre sang ne fut pas brûlé par la transfusion trop complète du sang échauffé de l'art classique.

L'art vénitien connut la Renaissance, sans avoir à subir presque immédiatement l'invasion de l'influence antique; son développement spontané, normal et régulier, à la fin du xiv° siècle et pendant les trois premiers quarts du xv° siècle, permet d'affirmer que l'art gothique pouvait naturellement passer à la Renaissance et que le mouvement universel d'opinion qui fonda notre art moderne n'est pas partout, et même en Italie, sorti, comme le prétendu vampire florentin, des ruines et des tombeaux.

Aux contradicteurs obstinés qui nieraient encore cette vérité que je m'honorerai 1oujours d'avoir proclamée d'une façon absolue, à savoir que la Renaissance est sortie partout, spontanément et immédiatement, de l'art gothique, je montrerai le remarquable enchaînement des différentes périodes de l'art vénitien. Oui, - même sur le sol italien - l'évolution s'accomplit en toute liberté et de la manière la plus complète, non seulement sans la moindre intervention de l'art classique, mais je dirai même, malgré lui. Malgré le succès des archéologues et des fouilleurs florentins, l'art vénitien ne cessa jamais d'être en contact immédiat avec l'art franco-flamand. A titre d'exemple, il faudrait pouvoir parler longuement du tombeau du doge Michel Steno, mort le 26 décembre 4412. Peinte encore partiellement, gothique de plis, la statue funéraire de Michel Steno est couchée sur un sarcophage. Rapportée sur un tronc de pierre d'Istrie, les mains et la tête sont en marbre, suivant la coutume pratiquée si fréquemment alors en France. La tête, sculptée avec beaucoup de souplesse, est extraordinairement réaliste, et les mains sont d'un naturalisme prodigieux, avec exagération des veines et des callosités de la peau. L'École vénitienne de la fin du xivo siècle et du commencement du xvo était donc, par certains côtés, tout à fait dans le mouvement international de l'art et aussi, par là, en communion d'idées avec l'art franco-flamand tel qu'il florissait à la cour de Charles V et de Charles VI.

J'ai donc suffisamment constaté l'existence de cette première école gothique de la Renaissance dont Venise chez elle a conservé assez longtemps le type dans une purcté relative. Mais je ne me lasserai pas de constater que cette école, dont le caractère fut international, avait précédé partout, même en Italie, la pratique exclusive des arts enseignés par l'Antiquité. Eh bien! s'il a existé, même en Italie, une Renaissance antérieure à la diffusion des enseignements de l'antiquité classique, c'est que cette Renaissance n'est pas sortie miraculeusement, comme trop de maîtres l'ont répété depuis le xviie siècle, de quelques textes ou de quelques pierres exhumés les uns de la poussière des manuscrits, les autres de certains amoncellements de ruines. Ces manuscrits et ces fragments sculptés remis en lumière ont bien apporté quelque chose de nouveau dans le monde; ils ont bien eu leur part d'influence - influence énorme - sur le développement ultérieur de la culture humaine; mais ces manuscrits et ces monuments n'ont pas été les premiers agents de la Restauration intellectuelle de l'Europe en matière d'art. Ces agents - quelle que soit l'importance qu'ils aient eue par la suite - n'ont pas été les instigateurs de la première heure. Ils n'ont pas été la cause première ni le point de départ. La Renaissance était déjà conçue; elle était née viable; elle vagissait déjà quand d'adroits opérateurs - Grecs de Byzance, érudits des Apennins et savants des Abruzzes - se sont emparés de son berceau. C'est ainsi qu'après avoir été en quelque sorte enlevée à sa famille naturelle et légitime la fille du moyen âge et de la France du Nord a été baptisée et vouée, sans avoir été consultée, au culte de plus en plus exclusif de l'Antiquité.

Après la discussion qui précède il me reste à conclure et à substituer, aux définitions que j'ai combattues, une définition nouvelle de l'art du Moyen Age et de celui de la Renaissance, et une appréciation nouvelle du rôle réciproque de ces deux périodes, dans l'histoire de la civilisation. J'ai mis plusieurs années, à l'École du Louvre, à expliquer par des exemples et à motiver par de longues analyses la formule à laquelle je suis venu aboutir. Oublions donc les noms plus ou moins

réguliers, plus ou moins légitimes, les vocables plus ou moins exacts; ne nous préoccupons que de l'essence des choses. La période de moyen âge est celle où l'expression purement rationnelle ou spiritualiste de la pensée l'emporte sur le réalisme de la forme. La période de la Renaissance est celle où le réalisme de la forme l'emporte sur l'expression de la pensée. L'intervention de l'art antique dans la question n'est qu'une affaire secondaire, nullement intime, tout extérieure, de pure forme, un détail de teilette et de vêtement. Deux hommes ont personnifié au plus haut point, en Italie, les tendances du Moyen Age et celles de la Renaissance : ce sont Giotto, le gothique, et Masaccio, le naturaliste. Mais ces grands artistes avaient eu des prédécesseurs et, parmi ces prédécesseurs, les plus éminents appartenaient incontestablement aux écoles du Nord de la France et de l'Europe.

Personne ne conteste aujourd'hui à la France l'honneur d'avoir donné au monde le type le plus accompli du style gothique. Un jour viendra où personne ne contestera à la France du Nord et surtout à la Flandre l'honneur d'avoir provoqué le magnifique mouvement d'opinion qui a succédé au Moyen Age, qui produisit l'art moderne et que la pédagogie, trompée par les apparences, a eu bien tort de qualifier du terme impropre de Renaissance et d'attribuer exclusivement à l'Italie.

LOUIS COURAJOD.



MOUVEMENT DES ARTS

EN ALLEMAGNE, EN ANGLETERRE ET EN ITALIE

La Presse artistique étrangère et l'Exposition. — Les Portraits d'Alexandre le Grand. —
Les Fresques de la chapelle Sainte-Catherine à Saint-Clément de Rome. — Les Maitres
italiens au Musée universitaire de Bonn. — Les Tableaux de Mantegna au Musée de
Tours. — Les Plagiats de Michel-Ange. — Lorenzo Lotto. — La Première estampe
de Dürer. — Le Livre d'esquisses de Hans Baldung Grün. — Une gravure sur bois de
Burgmair et le plan du « Triomphe de Maximilien ». — Van Dyck à la Galerie
Liechtenstein. — Une Exposition des maîtres anglais. — Inigo Jones, décorateur et
architecte de la Renaissance anglaise.



Ai-je besoin de dire que, depuis six mois, les publications artistiques étrangères, aussi bien que les françaises, ont fait une part prépondérante au grand événement de 1889, et que, en Allemagne, en Angleterre, en Italie, les comptes rendus de nos Expositions centennale et décennale, de l'Exposition de l'Histoire du Travail, ont été l'objet de commentaires enthousiastes? L'Europe a, une fois de plus, rendu hommage à l'art français. Le Champ de Mars a fait oublier aux Allemands l'Exposition annuelle de peinture de Munich, où il y avait, d'ailleurs, en

dehors des envois de nos peintres, assez peu de beaux tableaux; elle a fait oublier aux Anglais l'Exposition annuelle de la Royal Academy, qui, elle non plus, n'a pas, cette année, été fort brillante. Et de là vient, peut-être, que nous n'aurons à signaler aujourd'hui aucune étude historique d'une importance capitale : de petits travaux, sur de petites questions de détail; mais aussi bien est-ce avec des travaux de cette espèce que se complète, peu à peu, notre connaissance générale de l'histoire de l'art.

1.

Nous est-il resté un portrait authentique d'Alexandre le Grand? C'est le problème que s'est posé M. Charles Whibley et auquel il ne paraît pas avoir apporté de réponse décisive. Il a seulement donné une liste très étendue et très étudiée des principales œuvres où l'on peut chercher à reconnaître la figure du roi macédonien. A défaut des célèbres portraits d'Appelles, peintre officiel du roi, la Bataille d'Issus, dont le Musée de Naples nous garde la copie, et qui a eu pour auteur une dame egyptienne, Helena, nous fait voir un Alexandre aux sourcils épais, aux cheveux bouclés, au cou légèrement incliné à gauche; et ces traits concordent entièrement avec la description que nous ont laissée d'Alexandre Plutarque et tous les historiens. Le buste du Louvre, le seul qui porte inscrit le nom d'Alexandre, est une médiocre copie romaine d'un ouvrage grec, et ne présente aucune de ces particularités caractéristiques, qui se retrouvent toules, au contraire, dans le buste du British Museum, trouvé à Alexandrie, et reproduisant sans doute un buste en bronze de Lysippe. Le buste de la collection du comte Erbach, trouvé à Rome en 1791, est, sans contredit, le plus beau et le plus expressif de tous. Alexandre y a exactement les mêmes traits que dans le buste du British Museum et dans la Bataille d'Issus, mais avec moins de réalisme et plus de noblesse : cet ouvrage a probablement pour auteur Leocharès, élève de Scopas, et collaborateur de Lysippe. C'est à l'école de Lysippe et au type du buste du British Museum que se rattache le fameux Alexandre du Capitole, qui a longtemps été pris pour un Apollon. En revanche, le prétendu Alexandre mourant de Florence est une œuvre de l'école de Pergame, et n'a rien à voir avec le roi de Macédoine. Parmi les statues en pied, M. Whibley cite comme la plus intéressante celle de la Glyptothèque de Munich, assez mal restaurée par Thorwaldsen, et qui présente les caractères de l'école de Lysippe, de même que le grand Alexandre de Gabies du Louvre. De l'époque d'Alexandre a daté aussi en Grèce l'usage de graver des portraits sur les médailles : avant ce prince on ne connaît que deux médailles ornées d'un portrait, tandis qu'il y a de nombreuses monnaies portant l'image d'Alexandre. Mais on ne sait toujours pas jusqu'à quel point cette image est exacte, et chacun reste libre de se figurer à son gré le jeune conquérant.

Combien d'autres questions que l'on discute, où toujours le dernier arrivé semble apporter la réponse la plus probante, et qui n'en restent pas moins ouvertes à des hypothèses nouvelles! Voici, par exemple, les fresques de la chapelle Sainte-Catherine, à Saint-Clément de Rome, avec le problème de la date et du nom de leur auteur. Vasari les attribue à Masaccio, et les fait dater du séjour de ce peintre à Rome sous le pape Martin V. Attribution et date paraissent impossibles à M. van Zahn, qui voit dans les fresques l'œuvre de Masolino, et leur assigne pour date les années intermédiaires entre 4411 et 1420. De leur côté, Crowe et Cavalcaselle réclament en faveur de Masaccio; tandis que M. Wickhoff, à grand renfort d'inductions chronologiques et de considérations techniques, arrive à des conclusions toutes contraires. D'après lui les fresques de la chapelle Sainte-Catherine dénotent manifestement une étude approfondie des peintures exécutées au

Latran, entre 1428 et 1432, par Pisanello : ce qui écarte du débat le nom de Masaccio, mort en 1428, et prouve la justesse de l'attribution à Masolino, attribution confirmée encore par la comparaison avec les œuvres authentiques de ce maître. Ces fresques ont été exécutées sur l'ordre du titulaire de l'Église; et ce titulaire, — tant par suite de la chronologie, que parce que la plupart des fresques représentent des scènes de la vie de saint Ambroise de Milan, — ne peut avoir été autre que l'archevêque de Milan, Henri d'Allorio, qui a été titulaire de Saint-



DESSIN DE HANS BALDUNG GRUN.
(Bibliothèque de Carlsruhe.)

Clément entre 1446 et 1450. C'est donc de ces années que datent les fresques de Masolino,... en attendant qu'on nous démontre de nouveau qu'elles ne sont pas de Masolino, et qu'elles ont été peintes plus tôt ou plus tard que ne le croit M. Wickhoff.

M. Henry Thode publie dans les Archivio storico dell' Arte une série d'études du plus haut intérêt. Il étudie les œuvres italiennes que possèdent les petits musées d'Allemagne, ces musées que M. Bedecker signale à peine d'un mot en passant, et qui souvent contiennent une ou deux peintures tout à fait remarquables. Nous avons analysé déjà dans la Chronique des Arts l'étude consacrée par l'éminent directeur du Musée Stædel aux maîtres italiens du Musée de Cologne. Dans le Musée de l'Université de Bonn, dont il s'occupe ensuite, M. Thode relève une collection de tableaux prêtés par le Musée de Berlin: une curieuse Madone de l'école de Pietro Lorenzetti, trois tableaux ayant fait partie d'un même autel, et qui peuvent être de Gentile da Fabriano, une belle Vierge de Giuliano Bugiardini, des peintures de l'école du Sodoma et de celle de Léonard.

Ce que M. Thode a entrepris pour les petits musées d'Allemagne, M. Müntz, dans la même Revue, l'a tenté pour un musée provincial français, le Musée de Tours, et l'étude qu'il a consacrée aux deux tableaux de Mantegna que contient ce musée mériterait de nous retenir longtemps. Les deux tableaux représentent, comme l'on sait, le Christ aux Oliviers et la Résurrection. Ils constituaient, avec la Crucifizion du Louvre, la predella de l'autel de San-Zeno, et M. Müntz souhaite, avec grande raison, que la direction des Beaux-Arts transporte au Louvre les deux peintures du Musée de Tours, de façon à nous offrir l'ensemble de cette magnifique predella. La Résurrection est inspirée directement de la fresque peinte en 1445 dans le palais communal de Borgo San-Sepolcro par Piero della Francesca. Il y a plus qu'une simple ressemblance, il y a imitation manifeste. Comment Mantegna a-t-il pu connaître, en 1458 ou 1459, la fresque de Piero della Francesca? M. Müntz avoue l'ignorer; mais il observe que la connaissance des œuvres nouvelles se propageait alors d'une ville à l'autre de l'Italie avec une rapidité surprenante, comme suffirait à le prouver l'imitation par Mantegna, dans ses fresques des Eremitani, du Saint Georges de Donatello. Le Saint Georges n'avait pas quitté Florence, où il ne paraît pas que Mantegna soit jamais allé.

Il est en esset étrange que Mantegna ait pu imiter des œuvres qu'il n'avait jamais vues; mais quand bien même on saurait de quelle façon il a pu les connaître, il y aurait encore des gens pour s'étonner qu'un artiste si personnel se soit permis d'imiter les ouvrages de ses confrères. Et ces gens-là scraient à la fois édifiés et scandalisés, s'ils lisaient l'étude de M. Claude Phillipps, intitulée Les Plagiats des maîtres. Ils apprendraient, par exemple, que personne n'a eu moins de scrupule à imiter les œuvres d'autrui que Michel-Ange : sa fameuse Pietà reproduit entièrement la disposition d'un groupe d'ivoire italien de la seconde moitié du xive siècle, aujourd'hui au British Museum; son David rappelle par plus d'un trait le Castor et Pollux de Montecavallo; et l'on trouvera au grand portail de San-Petronio, à Bologne, l'original, sculpté par Jacopo della Quercia, de la Création d'Ève de la chapelle Sixtine. Ces imitations n'enlèvent rien au génie de Michel-Ange; elles ne l'empêchent point de rester toujours original, et d'apporter à son œuvre des qualités toutes nouvelles. Shakespeare et Molière se sont permis, eux aussi, de pareilles imitations; ils sont même allés jusqu'à intercaler dans leurs pièces des scènes entières qu'ils empruntaient à leurs confrères; et cela nous semble aujourd'hui tout naturel, tandis que nous pardonnons malaisément à un contemporain les emprunts même les mieux dissimulés. Serait-ce donc que le sens de l'originalité se serait déplacé, ou est-ce seulement notre paresse de jugement qui nous porte à estimer les œuvres d'art d'après leurs qualités extérieures, ou bien le nombre des sujets est-il devenu si restreint qu'il y ait désormais un mérite exceptionnel à en trouver de nouveaux?

H.

Il serait fort à souhaiter que M. Frizzoni parvienne à nous faire aimer autant qu'il en est digne l'excellent maître vénitien Lorenzo Lotto. Notre Louvre possède le premier ouvrage de ce délicat et charmant artiste, un petit Saint Jérôme de

l'an 4500; d'où vient donc que ni ce Saint Jérôme, ni les belles peintures conservées à Lorette, n'ont pu nous faire considérer Lotto comme l'égal, non seulement des Titien et des Véronèse, mais même des Bonifazio et des Paris Bordone? M. Frizzoni s'efforce consciencieusement de réparer cette injustice. Il rappelle que Lotto, par la grâce de son modelé, la pureté de ses expressions et la légèreté de son clair-obscur, se rapproche singulièrement du Corrège. Ce dernier serait-il venu à Venise, et y aurait-il là un point de départ à de nouvelles découvertes, qui pourraient ajouter un peu de lumière à son obscure biographie? En attendant qu'il pousse plus avant cette hypothèse, M. Frizzoni restitue à Lotto un beau portrait d'homme du Musée municipal de Milan et une Vierge du Musée de Dresde, un chef-d'œuvre de sentiment et de dessin, attribué successivement par les catalogues à Vincenzo Tamagni et à un élève du Corrège.

Dürer est infiniment plus riche que Lotto; mais à lui aussi, chaque année, l'on restitue quelque ouvrage naguère attribué à d'autres. Ce printemps, c'était M. Thode qui lui rendait un merveilleux petit tableau du Musée de Cologne, une Vierge à l'aillet, œuvre de sa jeunesse, mais vraiment adorable de grâce expressive. Maintenant, c'est M. Springer qui reconnaît en lui l'auteur d'une estampe donnée par M. Dutuit à notre Bibliothèque nationale : deux figures d'homme et deux figures de femme, représentant de face et de dos un groupe d'Adam et Ève. M. Max Lehrs avait assigné cette estampe au monogrammiste P. M.; d'autres y voyaient une œuvre de l'école de Schængauer. « Elle est de Dürer, affirme M. Springer, et un Dürer débutant, car cette estampe est la première en date de celles que l'on ait. » Les preuves? La tête d'Adam est la tête même de Dürer, exactement pareille, comme traits et comme pose, à celle que nous donne l'admirable portrait de 1493, le joyau de la collection Félix de Leipzig, que nous reproduisons en tête de lettre.-Quant à Éve, elle a le même mouvement de bras, dans l'estampe, que dans une esquisse authentique de la Bodleiana. Et c'est en 1493 que Dürer a gravé ces quatre études, alors qu'il venait d'étudier à Colmar l'œuvre de Schængauer.

Parmi les successeurs immédiats de Dürer, Hans Baldung Grün est assurément celui qui offre avec lui le plus de rapports pour l'originalité et la magistrale sûreté du dessin. Sa peinture me plaît peu, toujours trop sèche, trop peu soucieuse de la pure beauté : mais plusieurs de ses dessins sont de véritables chefs-d'œuvre, et il faut savoir gré à M. Marc Rosenberg d'avoir publié, en d'excellentes reproductions, son Livre d'esquisses du Cabinet des Estampes de Carlsruhe. Ce livre, à dire vrai, est plutôt une collection de feuilles réunies après coup, et contient même des dessins d'une authenticité bien douteuse. On y trouve, en revanche, des portraits admirables de réalisme et d'expression; ceux de deux empereurs, Maximilien Ier et Charles V, mais surtout ceux de divers personnages de Strasbourg, le prédicateur Gaspard Hedion, Maître Nicolas Knieb, etc.; des études pour des tableaux religieux, notamment une très belle tête de Madone de 1523; des caricatures et des études de physionomie, des vues de Strasbourg, des croquis d'animaux. Le dessin que nous reproduisons suffirait, d'ailleurs, à faire comprendre la valeur artistique de ce livre d'esquisses, que Woltmann a justement appelé « un joyau de l'ancien art allemand ».

Le contemporain de Baldung Grün, Hans Burgmair, ne saurait lui être com-

paré au point de vue de la perfection du dessin; mais il a été, avec Grünewald, le plus grand coloriste de son pays, et pour être surtout les gravures d'un coloriste, ses gravures n'en sont pas moins de fort beaux ouvrages. Celles que possède le Cabinet des estampes de Dresde viennent d'être soigneusement étudiées par M. Wærmann, le savant directeur du Musée; l'une d'elles, un groupe de cinq personnages armés de haches, était restée inconnue jusqu'ici et était désignée comme manquante dans les catalogues de Passavant et de Schestag. M. Wærmann a, en outre, découvert diverses notes manuscrites du peintre d'Augsbourg et une pièce très importante, un plan du Triomphe de Maximilien, dicté par l'empereur à son secrétaire, Marx Treitzsaurwein, pour être transmis à Burgmair, avec la commande de l'ouvrage.

HI.

Il y a toujours une foule de petites choses intéressantes, renseignements ou conjectures, dans les articles de M. Bode. Pourtant l'article qu'il a consacré aux Van Dyck de la collection Liechtenstein, dans les Graphischen Künste, est loin d'offrir l'intérêt historique de celui qu'il consacrait naguère aux Rubens de la même collection. M. Bode cherche bien à définir le caractère général de l'art de Van Dyck, notamment dans le portrait, et il le distingue très nettement de l'art des portraitistes flamands, italiens et espagnols qui lui sont inférieurs; mais il n'explique pas suffisamment pourquoi Van Dyck, avec sa manière simple et pénétrante, est en somme resté au-dessous des deux ou trois maîtres du portrait. Les Van Dyck de la collection Liechtenstein, à part quelques compositions sans importance, sont d'ailleurs presque tous des portraits peints à Anvers, durant les deux séjours qu'y fit le peintre. M. Bode croit voir la main de Van Dyck dans plusieurs portraits attribués à Rubens, et profite de cette occasion pour restituer à l'élève divers autres portraits attribués au maître dans les Musées de Dresde et de Saint-Pétersbourg. Et passant d'un sujet à l'autre avec l'extraordinaire aisance qu'on lui connaît, M. Bode étudie, dans le fascicule suivant de la même revue, les œuvres des petits paysagistes hollandais: Avercamp, Roeland Savery, Anthoniessen, Bronkhorst, Jean Both, etc., dans la Galerie de Schwerin.

M. Bode reconnaît que, durant son séjour final en Angleterre, Van Dyck n'a point sensiblement modifié sa manière et que même ses dernières œuvres anglaises, à demi exécutées par des élèves, attestent une décadence de son talent. Mais cela n'empêche pas les Anglais de revendiquer Van Dyck comme un artiste de leur pays, de même qu'ils font pour Hændel et même pour Mendelssohn. Et il est sûr, tout au moins, que c'est dans l'étude assidue des portraits de Van Dyck que se sont formés les grands portraitistes anglais, les Romney, les Reynolds et les Gainsborough, dont une exposition réunissait cette année, à la Grosvenor Gallery, plusieurs ouvrages importants. Le portrait de Mrs Lowndes Stone, par Gainsborough, le portrait de Lady Hamilton en Euphrosine, par Romney, les deux Enfants au chien de Reynolds sont, en effet, parmi les chefs-d'œuvre de ces maîtres, et il n'est point aisé de les voir dans les collections particulières dont ils font partie. Quant à Ræburn, le portraitiste écossais, qui était, lui aussi, représenté dans cette Exposi-

tion (et même par un portrait présumé de Walter Scott enfant), c'est un peintre de second ordre, habile exécutant, mais dénué de goût et d'originalité.

Et l'Angleterre n'a pas attendu le xyme siècle pour avoir des maîtres éminents, nés chez elle et vrais fils de sa race. A l'époque même où Van Dyck venait apporter à la cour de Charles Ier sa manière toute flamande, et, quoi qu'on en dise, toute sortie de Rubens, il y avait à Londres un dessinateur anglais, Inigo Jones, qui dans les genres secondaires de la décoration de théâtre et du dessin d'architecture, déployait un talent tout à fait de premier ordre. M. Reginald Blomfield vient de consacrer à cet artiste trop peu connu une série de trois articles où il a mis une foule de détails curieux. Il rapporte que Jones, né à Londres en 1573, et fils d'un ouvrier drapier, témoigna dès son enfance d'une vive disposition pour le dessin de paysage : le Musée de Chiswick possède un paysage à la manière du Guaspre qui passe pour être de sa main. Vers la fin du xvi siècle, il se rendit en Italie; mais dès 1605 il était à Londres, où il dessinait les décors et les costumes d'un masque de Ben Jonson : on sait combien fut alors répandue dans l'aristocratie anglaise cette mode des masques, demi-féeries, demi-ballets, dont la Princesse d'Élide reste dans notre littérature un parfait modèle. A la cour de Jacques Ier et de Charles Ier, les masques étaient beaucoup plus en faveur que toute autre forme du théâtre, et Jones n'eut pas, de longtemps, d'autre occupation que d'inventer et d'exécuter tout l'ensemble plastique de ces brillants spectacles. Ses dessins sont des merveilles de singulière et riche fantaisie; mais, en outre de la valeur artistique, ils ont eu le mérite de faire une révolution complète dans l'art de la décoration scénique en Angleterre. On n'ignore pas que, au temps de Shakespeare, la mise en scène des théâtres anglais était absolument rudimentaire : Inigo Jones commença par changer la forme de la scène, en l'encadrant d'un proscenium qui permettait de dérober aux yeux du public les préparatifs et leur machinerie. L'Erreur de l'Amour, de Heywood, jouée à la Cour en 1636, avait un décor par acte ; l'Esclave Royal de Cartwright, joué à Oxford en 4637, comportait huit changements de décors. Tous les détails techniques étaient réglés par Jones, qui ne tarda pas à perfectionner beaucoup, après l'avoir d'abord imitée, la méthode italienne de Baltazar Peruzzi. C'est en 1640 et à l'occasion du masque Salmacida spolia, joué à Whitehall sur un nouveau théâtre, que Jones a composé la plus compliquée, la plus charmante, et la dernière en date de ses mises en scène. La description détaillée qu'en reproduit M. Blomfield est malheureusement trop longue pour pouvoir être citée : elle fait voir que dès lors la décoration théàtrale avait atteint en Angleterre un degré de perfection qu'elle ne devait atteindre ne France que longtemps après.

Dans les nombreux dessins d'Inigo Jones qui nous ont été conservés, les costumes sont traités avec un grand soin, et plusieurs, relevés de vives couleurs, sont d'une élégance remarquable; mais on voit que c'est au paysage, à la décoration scénique qu'il s'intéresse surtout. A Chiswick, à Chatsworth, dans la collection du duc de Devonshiré, il y a une quantité de vigoureuses esquisses à la plume, des cours avec des fontaines, des sites rustiques ornés de ruines grecques, des palais dans le goût de ceux du Lorrain. Et l'on sent déjà que Jones préfère aux plus beaux paysages naturels les belles architectures : dans les derniers en date de ces dessins de théâtre on découvre la main d'un architecte expert et original. En effet, dès 1615, au retour d'un second voyage en Italie, Inigo Jones fut nommé

inspecteur des Travaux royaux; il dirigea les aménagements de la Chambre Etoilée en 4647; l'année suivante, il commença la chapelle de Lincoln's Inn et fut appelé à fournir les dessins des nouvelles constructions de Whitehall. Ces dessins passent à bon droit pour des chefs-d'œuvre du genre. Jones y rompait absolument avec les habitudes de son temps, pour inaugurer un style plein de hardiesse et de fantaisie, ne s'inspirant de l'architecture italienne de la Renaissance que pour la renouveler. Malheureusement une telle architecture n'était d'exécution facile que sur un décor de théâtre, et les plans de Jones pour Whitehall, comme d'ailleurs la plupart de nos grands projets architecturaux, ne furent jamais réalisés. Il y a pourtant à Londres une ou deux maisons construites sur ses dessins, et peut-être a-t-il pris une part à l'exécution de divers monuments d'Oxford. Vers 1621, il fut chargé de diriger les restaurations de l'église Saint-Paul, et commença même à la rebâtir en entier; mais la partie qu'il avait rebâtie fut incendiée vingt ans après : Jones ne paraît pas avoir eu de chance avec ses œuvres d'architecte. Pendant la guerre civile il resta fidèle au parti du Roi, fut destitué de ses emplois en 1643, et en 1645, fait prisonnier, en compagnie de Venceslas Hollar. Il semble pourtant n'avoir jamais cessé de travailler, jusqu'à sa mort, survenue en 1652. Hollar et Van Dyck nous ont laissé son portrait; tous deux nous font voir la même tête puissante et mâle, avec son grand front, ses yeux enfoncés, son nez aquilin. Jones a été assurément l'un des artistes qui ont le plus efficacement servi en Angleterre la cause de la Renaissance, et pour être souvent très imitées de modèles italiens, ses conceptions séduisent par leur richesse et leur élégante variété. Van Dyck paraît, d'ailleurs, avoir apprécié sa valeur, car il a plus d'une fois dessiné les personnages de ses projets de décors.

T. DE WYZEWA.

(La fin prochainement.)



BIBLIOGRAPHIE

PUBLICATIONS DIVERSES DE LA MAISON QUANTIN.



L'œuvre capitale entreprise par notre collaborateur, M. Henry Havard, touche à sa fin. Le troisième volume a paru cette année et le quatrième et dernier volume va bientôt paraître. Les différentes parties de cette magnifique publication se succèdent avec une ponctualité à laquelle on n'est guère habitué pour ce genre de travaux et qui, ajoutons-le, n'est pas obtenue aux dépens de l'exécution. Le second volume, au point de vue du tirage des planches et de la tenue des dessins, avait paru un peu supérieur au premier; le troisième paraîtra encore micux réussi que les deux autres. Il va de la lettre I à la lette O et embrasse plus de quatorze cents mots, parmi lesquels un grand nombre

présentent le plus grand intérêt. Citons au hasard les articles Ivoire, Japon, Jardin, Jouet, Lanterne, Laque, Lit, Marbre, Manufactures nationales, Marqueterie, Menuiserie, Miroir, Mosaïque, Orfèvrerie, etc. Il comprend 46 planches typographiques en or et en couleur, 48 planches hors texte et 888 vignettes dans le texte. Avec le troisième volume l'ouvrage aura atteint le chiffre formidable de 2,828 illustrations, chiffre qui dépasse déjà le chiffre prévu et annoncé aux souscripteurs pour l'intégralité de la publication.

La même librairie, en dehors du courant habituel des livres d'étrennes, qui comprend entre autres, cette année: Cinq-Mars, d'Alfred de Vigny, avec illustrations de Dawant, gravées à l'eau-forte par Gaujean; Tunis et ses environs, texte et illustrations en couleurs de M. Charles Lallemand; la Journée d'un écotier au moyen âge, de M. Moireau, avec illustrations de Rochegrosse, et les Mémoires d'un cheval, par M. de Doumy, avec illustrations de Job et Vallet, publie dans son excellente Bibliothèque de l'Enseignement des arts, dont le succès ne se ralentit pas, deux nouveaux volumes: les Sceaux, par M. Lecoy de la Marche, et l'Art héral-dique, par M. Gourdon de Genouillac, deux volumes d'un intérêt tout particulier, le second surtout, qui sera d'une utilité indispensable à tous ceux qui s'occupent d'art, de critique et d'histoire. La même librairie publie encore un superbe ouvrage de notre collaborateur M. Henri Bouchot, les Femmes de Brantôme, avec les reproductions d'un grand nombre des admirables crayons du xviº siècle conservés à la Bibliothèque nationale. Mais nous avons l'intention de revenir sur cette curieuse publication.

PUBLICATIONS DE LA LIBRAIRIE MAME

Le magnifique livre, Polyeucte martyr, que vient d'éditer la librairie Mame, nous a rappelé l'Oraison funèbre du Prince de Condé, publiée naguère sous les auspices de Msr le duc d'Aumale et illustrée par M. Le Chevallier-Chevignard. M. Mame s'est souvenu de ces nobles et pompeux in-quarto du xvn° siècle, décorés de belles gravures dues au burin d'un Chauveau ou d'un Audran. Ces éditions, aujourd'hui bien délaissées des amateurs, étaient vraiment superbes; jamais, sinon au xvm° siècle qui a réalisé la perfection, le burin n'a été mieux adapté à l'ornementation d'un livre; on ne pouvait donc mieux faire que de se rapprocher de ces grands modèles, pour illustrer, comme le bon goût l'exigeait, le chef-d'œuvre de Pierre Corneille. Les éditeurs n'ont rien négligé pour que cette splendide édition in-folio satisfit les amateurs les plus difficiles. Par le format et les caractères elle rappelle aussi les grandes éditions Didot du commencement du siècle, qui sont la gloire de la typographie moderne, l'Horace, le Virgile, le Daphnis et Chloé; c'est dire qu'elle est supérieurement mise en pages et imprimée.

L'Introduction est de M. Léon Gautier et les cinq Éclaircissements sont de MM. Paul Allard, Léon Legrand, Édouard Garnier: Polyeucte dans la Poésie et dans l'Histoire, les Procès des martyrs, Polyeucte devant la critique, Polyeucte au théâtre, Bibliographie de Polyeucte. C'est notre collaborateur M. Édouard Garnier qui a rédigé le chapitre de Polyeucte au théâtre, chapitre d'ailleurs commenté par des illustrations du plus haut intérêt.

Le portrait de Corneille qui sert de frontispice est gravé par M. Burney d'après un dessin de Gaillard; les grandes compositions qui accompagnent chaque acte sont de M. Albert Maignan, auquel elles font grand honneur, et elles ont été supérieurement gravées par MM. Boilvin, Bracquemond, Le Couteux et Waltner.

L. G.

PUBLICATIONS DE LA LIBRAIRIE PLON

L'excellente librairie Plon ne nous apporte pas cette fois en fin d'année, et nous le regrettons, une de ces substantielles et élégantes publications auxquelles elle nous avait habitués. Elle nous a donné, il est vrai, cet été, la magnifique publication des Maîtres florentins de MM. le vicomte H. Delaborde et Haussoullier, elle nous donnera bientôt un livre dont nous nous promettons grande jouissance : la Franche-Comté de notre collaborateur M. Henri Bouchot; mais, pour le moment, elle ne se présente au coup de feu des étrennes qu'avec des ouvrages de fantaisie où l'image pittoresque, satirique ou mondaine, se marie au texte pour la récréation des yeux.

Au premier rang de ceux-ci il convient de mettre les Types de Paris. Nous avons eu occasion déjà de signaler cette curieuse publication, dont le texte est dù à la fine fleur de nos auteurs en renom, MM. Alphonse Daudet, Émile Zola, Edmond de Goncourt, Jean Richepin, Paul Bourget, L. de Fourcaud, Henri Gréville, Octave Mirbeau, Guy de Maupassant, etc., et les illustrations au maître peintre J.-F. Raf-

faëlli. La librairie Plon, qui est entrée à pleines voiles, et avec un succès qui l'a



ENCOMBREMENT DE RÉSERVISTES DANS UNE GARE. (Gravure empruntée au « Crame de Metz ».)

très justement récompensée de ses efforts, dans la polychromie typographique, a compris quel parti un talent aussi primesautier, aussi personnel et aussi hardi que

celui de M. Raffaëlli, pouvait tirer des nouveaux procédés de gravure en coulcurs, Texte et illustrations ont un ragoût un peu épicé et un peu violent, une franchise à l'emporte-pièce qui ne seront pas pour déplaire aux amateurs de choses vécues et observées sur le vif.

Dans le même ordre d'idées il faut citer les Jeux du cirque et la Vie foraine, d'Hugues Le Roux, illustrés de 200 dessins de Jules Garnier, gravés en couleurs. Le talent de M. Hugues Le Roux convenait à merveille à cette monographie d'un monde encore bien inexploré, bien singulier et bien amusant. On y suit le bateleur depuis sa naissance jusqu'à son apothéose dans la frise du cirque, on y surprend les secrets du dresseur, du dompteur, de l'écuyer, du gymnasiarque, du clown, et tous les mystères de ce monde étrange.

Très amusants aussi sont les albums de Caran d'Ache, Nos soldats du siècle et les Joies du plein air. L'auteur de l'Épopée, qui aime passionnément notre histoire militaire, a su évoquer en quelques pages et en quelques tableaux caractéristiques les soldats de la France depuis cent ans, les plus fameuses campagnes, les plus célèbres batailles.

La même maison publie enfin Paris au bois, de Crafty, et un Voyage des Andes au Para, de Marcel Monnier, avec illustrations de Georges Profit.

L. G.

PUBLICATIONS DE LA LIBRAIRIE FIRMIN-DIDOT ET Cio

Un grand mérite pour un livre est celui de l'opportunité; la Sainte Russie de de comte Paul Vasili vient à propos. Pour cent raisons diverses dont je ne retiendrai qu'une seule, la profonde sympathie qui s'est établie entre ce pays et le nôtre, dans ces dernières années, tout ce qui a trait à la Russie prend immédiatement un grand intérêt pour nous. On sait la vogue extraordinaire de la littérature russe; si grand et si original que soit le talent des Tolstoï et des Dostoiewsky, il est incontestable que nous étions préparés par nos sentiments de préférence nationale à en exalter la portée, peut-être au delà des bornes de la raison.

De l'art russe nous ne savons rien ou presque rien; le livre, déjà vieilli, de Viollet-le-Duc ne nous apprend pas grand'chose sur le passé; quant au présent, nous le connaissons par les quelques artistes russes qui vivent ou exposent à Paris. Or, tous leurs compatriotes s'accordent à dire que ni par le talent, ni par le sentiment esthétique, ces artistes ne sont fondés à se donner comme les représentants autorisés de l'art russe. Si nous passons à l'histoire même de la Russie, de ses mœurs, de ses coutumes, notre ignorance est bien plus complète encore.

L'ouvrage du comte Paul Vasili va donc « combler une lacune », cette ambition suprême des auteurs et des éditeurs. Ce n'est pas sa seule chance auprès du public : il aura, pour captiver ce dispensateur de la fortune des livres, l'attrait du nom d'un écrivain dont les indiscrétions trop bien informées ont fait grand bruit dans la presse. D'ailleurs, la narration est bien faite et fort attachante en soi; historiée de nombreuses gravures, elle forme un tout aussi attrayant qu'instructif,

4. La Sainte Russie, par le comte Paul Vasili, 4 vol. in-40 de 600 pages, illustré de 200 gravures dans le texte et hors texte et de 4 chromolithographies. Prix : 30 francs.

sur les diverses institutions sociales de la Russie, la façon dont on y vit, les plaisirs qu'on y trouve.

Et c'est encore à « combler une lacune » que prétend l'ouvrage de MM. de Wyzewa et Perreau, les *Grands peintres* ; car s'il y a beaucoup de livres sur l'histoire de l'art, et de plus luxueux et de plus savants que celui-là, il n'y en a pas qui soient plus simples et de lecture plus courante tout en gardant le caractère sérieux d'une histoire véritable. Les auteurs du nouvel ouvrage ont cherché seulement à donner une idée claire et complète de la suite des écoles, à montrer l'enchaînement des styles,



SALLE A MANGER DU PALAIS DE TSARSKOIÉ-SÉLO. (Gravure empruntée à la « Sainte Russie ».)

à constituer, pour ainsi dire, la base d'une éducation artistique qu'ils ne se chargent point d'achever. Pourtant ils n'ont omis aucun des faits récemment acquis par la critique, et s'ils ont évité de rapporter les discussions savantes, ils ont pris soin d'en récueillir toutes les conclusions. Mais leur tâche leur a été singulièrement facilitée par l'abondance extrême des gravures qu'on a mises à leur disposition. Pas un peintre important qui ne soit représenté dans leur volume, par une ou plusieurs illustrations caractéristiques : quelques-uns même, Rubens, Van der Meer, Mantegna, Léonard, Michel-Ange et Raphaël, Watteau, David et Delacroix, entre autres, ont été traités à ce point de vue avec une véritable prodigalité. Il est fâcheux seulement que les écoles d'Espagne, d'Allemagne, d'Angleterre, et les

4. Les grands peintres des Flandres, de la Hollande, de l'Italie et de la France, par T. de Wyzewa et X. Perreau, 4 vol. in-48 jésus, illustré de 386 gravures. Prix : 42 francs. Cet ouvrage se vend aussi en 3 vol. à 4 francs l'un.

écoles françaises du xix° siècle n'aient pas été étudiées dans cet ouvrage : il faut espérer qu'un second volume leur sera consacré; l'ouvrage de MM. de Wyzewa et Perreau pourra ainsi constituer une histoire complète de la peinture en Europe.

L'histoire contemporaine est représentée parmi les livres nouveaux de la maison Didot par deux livres dont l'intérêt se devine au simple énoncé du titre. Dans l'un, M. Edmond Deschaumes publie le Journal d'un lycéen de 14 ans pendant le siège de Paris; dans l'autre, M. Gustave Marchal raconte le Drame de Metz pendant la guerre de 1870. Ce sont des livres bien faits pour la jeunesse et d'un intérêt soutenu; le talent des auteurs a su pallier la gravité du sujet en n'insistant pas outre mesure sur les côtés sombres de cette lamentable histoire. MM. Eug. Courboin et Dunki, chargés des illustrations, ont très bien secondé les deux écrivains; ils n'avaient pas, d'ailleurs, à se mettre en frais d'imagination : les faits exposés ont, dans leur tristesse, une telle puissance pittoresque, que nos peintres militaires l'exploitent avec succès depuis plus de quinze ans.

Signalons, pour terminer, dans la même librairie, deux excellents livres de vulgarisation scientifique, le Soleil — Les Étoiles, par Gabriel Dallet, et la Locomotive, par Marc de Meulen.

A. DE L.

PUBLICATIONS DE LA LIBRAIRIE DE L'ART

Notre collaborateur M. Émile Molinier vient de publier dans la Bibliothèque internationale de l'art, dirigée par M. Eugène Müntz, un livre fort remarquable sur Venise, ses Arls décoratifs, ses Musées, ses Collections. Nos lecteurs connaissent trop bien les travaux de l'auteur, sa compétence et son érudition, pour qu'il soit nécessaire de faire ici son éloge. Ce nouvel ouvrage sur Venise ne fait pas double emploi avec ceux qui l'ont précédé. M. Molinier s'est placé au point de vue exclusif de l'histoire de l'art sous ses formes les plus variées, donnant surtout une grande place aux arts décoratifs et à la curiosité. M. Molinier est un fanatique de Venise; il connaît à fond la célèbre ville et on peut se confier sans crainte à ce guide impeccable. Nous avons lu avec un intérêt tout particulier ce qui touche à l'histoire de la céramique et de la verrerie, à la sculpture, à l'industrie du bronze, à l'orfèvrerie, à la mosaïque, aux tissus. M. Molinier était là sur des terrains de prédilection. On ne saurait être plus clair et plus instructif.

La même librairie a publié naguère les belles et savantes études de M. Adolphe Jullien, sur Richard Wagner et Hector Berlioz, dont le succès a été si remarquable à l'étranger. Nous en avons parlé ici même. Mais, plus préoccupé du texte que des gravures, nous avons omis de faire ressortir l'importance tout à fait exceptionnelle des suites lithographiques que M. Fantin-Latour a composées spécialement pour ces somptueux ouvrages. L'artiste, qui est un mélomane passionné, y a mis tout son cœur et toute son âme. Nous avons plaisir à dire que nous tenons ces vingthuit planches lithographiques parmi les plus beaux titres de M. Fantin-Latour.

L. G.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

ÉTRENNES DE 1890

NOUVEL ALBUM DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Cinquième Série — 1889

- 1. La Vierge aux Innocents, par Rubens. Gravure de M. Boilvin. Tableau du Musée du Louvre.
- Vénus et Psyché, par Raphaël. Gravure de M. T. de Mare. Fresque du Palais de la Farnésine, à Rome.
- 3. L'Assomption, par Rubens. Gravure de M. E. Forberg. Tableau du Musée de Dusseldorf.
- 4. La Malade. Eau-forte de M. L. Lhermitte.
- Vénus monte au ciel, par Raphaël. Gra-vure de M. T. de Mare. Fresque du Palais de la Farnésine, à Rome.
- 6. Figure allégorique du Printemps, par Sandro Botticelli. Gravure de M. E. Gaujean.
- 7. Biberon de faïence d'Oiron. Eau-forte de M. Buhot. Collection M. Spitzer.
- 8. Portrait de François Ier, attribué à Jean Clouet. Gravure de M. E. Abot. Tableau du Musée du Louvre.
- 9. Le Bain, par Watteau, Gravure de M. Le Rat. Cabinet des Singes, au château de Chantilly.
- 10. L'Hiver en Hollande, par Van Goyen. Gravure de M. G. Greux. Tableau de la Galerie San-Donato.
- 11. Le Concert des Anges, par les frères Van Eyck. Gravure de M. E. Gaujean. Musée de Berlin.
- 12. L'Éducation de la Vierge, par Rubens. Gravure de M. G. Mercier. Tableau du Musée d'Anvers.
- Yénus se plaint à Junon et à Cérès, par Raphaël. Gravure de M. T. de Mare. (Farnésiue, à Rome).
- 14. La Grand'Mère. Eau-forte de M. P. Renouard.
- 15. Vive la Fidélité! par Franz Hals. Gravure de M. H. Guérard. Tableau de la collection de M. le comte Ed. de Pourtalès.
- 16. Paysage, par Ruysdaël. Gravure de M. G. Greux. Tableau de la Galerie de San-Donato.
- La Vedette, par Meissonier. Gravure de M. P. Le Rat. Tableau de la Galerie de Chantilly.
- 18. Voltaire, marbre de Houdon. Gravure de M. Géry Bichard. Foyer de la Comédie-Française.
- 19. L'Absence, par Lavreince. Gravure deM. Dujardin. Gouache de la collection de M. M....
- 20. La Vierge au coussin vert, par Andrea Solario. Gravure de M. A. Didier. Tableau du Louvre.
- 21. Étude de Têtes, par Watteau. Gravure de M. Dujardin. Dessin de la collection de M. Rutter.
- 22. Portrait de Famille, par Rembrandt. Gravure de M. A. Ardail. Tableau du Musée de Brunswick.
- 23. Hélène Fourment et ses Enfants, par Rubens. Gravure de M. M. Borrel. Esquisse du Musée du Louvre.
- 24. Les Pèlerins d'Emmaus, par Rembrandt. Gravure de F. Gaillard. Fragment du tableau du Musée du Louvre.

- 25. La Récolte des Pommes de Terre, par Bastien-Lepage. Gravure de M. G. Mercier.
- 26. Mme Copia, par Prud'hon. Gravore de M. G. Mercier. Tableau de la collection de M. Bischoffsheim.
- 27. Confidence, par Alfred Stevens. Gravure de M. L. Monziès.
- 28. Portrait de Millevoye, par Prud'hou. Gra-vure de M.A. Gilbert. Miniature sur ivoire.
- 29. Le Pont de Mantes, par Corot. Gravure de M. H. Guérard.
- 30. Danaé, par Rembrandt. Gravure de M. L.
- Flameng. Musée de l'Ermitage.

 31. L'Oiseau mort, par Greuze. Gravure de M. Morse. (Collection de M^{me} la baronne Nathaniel de Rothschild).
- 32. Grand Vase décoratif en métal martelé. Eau-forte de M. Buhot.
- 33. Portrait d'Innocent X, par Velasquez. Gravure de M. Burney. (Galerie Doria, à Rome).
- 34. La Lecture du Manuscrit, par Meisso-nier. Gravure de M. A. Mongin. (Collection de M. Ed. André).
- 35. Une Marchande d'allumettes à Londres, par de Nittis. Gravure de M. H. Gué-
- 36. Vénus désigne Psyché aux persécu-tions de l'Amour, par Raphaël. Gravure de M. T. de Mare.
- 37. La Vérité, par Paul Baudry. Gravure de M. A. Lalauze. Salon de 1882.
- 38. Échoppe de Savetier hollandais, par Libermann. Gravure de M. A. Gilbert.
- 39. Portrait d'Hélène Fourment et de son fils, par Rubens. Gravure de Rajon.
- 40. Portrait de ma Mère, par Whistler. Gravure de M. H. Guérard. Salon de 1883.
- 41. Vase en verre antique. Eau-forte de M. H. Guérard. Trésor de la basilique de Saint-Marc, à Veni°e.
- 42. Arlequin, statue en plâtre de M. R. de Saint-Marceaux. Gravure de M. P. Le Rat.
- 43. Van der Meer dans son atelier, par lui-même. Gravure de M. F. Milius. (Galerie Czernin, à Vienne).
- 44. Dans mon Jardin. Eau-forte de M. J. de Nittis.
- Le Matin, par Th. Rousseau. Gravure de M. Lalanne. Collection de M^{me} la baronne N. de Rothschild.
- 46. Études pour le Marché de Vérone, par Menzel. Gravure de M. Dojardin.
- La Naissance de Vénus, par Sandro de Botticelli. Gravure de M. E. Gaujean. (Tableau du Musée des Offices, à Florence).
- 48. Le Printemps, par Sandro Botticelli. Gravure de M. H. Guérard. (Tableau de l'Académie de Florence).
- 49. Orphée, par G. Moreau. Gravure de M. A. Lalauze. Musée du Luxembourg.
- 50. Mme Jarre, par Prud'hon. Gravure de M.A. Ardail. Tableau du Musée du Louvre.

Les cinquante gravures sont contenues dans un portefeuille. Prix: 100 francs; En prime pour les abonnés de 1889, prix: 50 francs Franco, en province, 55 fr. — Tirage à petit nombre.

> En vente au bureau de la « Gazette des Beaux-Arts » 8, RUE FAVART A PARIS



Zwiener

ÉBÉNISTERIE D'ART GENRE LOUIS XIV, XV ET XVI

2, rue de la Roquette, Paris
(PLACE DE LA BASTILLE)

DENIÈRE

AMEUBLEMENT - BRONZES ARTISTIQUES

GRANDE DÉCORATION

OBJETS D'ART ANCIENS & REPRODUCTIONS

15, rue Vivienne

A. Chevrie

FABRICANT de MEUBLES de STYLE

ET D'ÉBÉNISTERIE D'ART

7, rue de Braque, 7

Haviland & Cie

PORCELAINES DE LIMOGES
DÉPOT:

60, faubourg Poissonnière, 60 PARIS

Madame Hatty

JAPONERIES & CHINOISERIES ANCIENNES

PARIS

26, rue de Châteaudun (2º étage) de 10 heures à 1 heure

Spécialité de Sièges Seymour — Confortables & Bon Marché



Ces Sièges ont été appréciés par les visiteurs dans les galeries de l'Exposition de 1889



FÉRAL, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES

ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg Montmartre, 54



E. MARY & FILS 26, rue Chaptal, Paris

FOURNITURES Pour Peinture à relle, le Pastel, le Dessin et le F la Peinture Tapisserie, la Barb Gravure à l'eau-forte, etc.—No

ARTICLES ANGLAIS

ORFÉVRERIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

CHRISTOFLE et Cio.

56, rue de Bondy, 56, Paris Orfevrerie, GRAND PRIX à l'Exp. de 1878

Maison de vente à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

LABITTE, Ém. PAUL & Cio Libraires de la Bibliothèque Nationale 4, rue de Lille, 4

SUCCURSALE & SALLES DE VENTES AUX ENCHÈRES VENTES PUBLIQUES A PARIS

ET DANS LES DÉPARTEMENTS Livres rares et curieux. Achats de Bibliothèques au comptant. Expertises. Rédaction de Catalogues. COMMISSIONS

ESTAMPES ANCIENNES ET MODERNES

LIVRES D'ART

ARCHITECTURE, PEINTURE, SCULPTURE

RAPILLY, 53 bis, quai des Grands-Augustins Catalogue en distribution

AUTOGRAPHES et MANUSCRI

ÉTIENNE CHARAVAY

Archiviste-Paléographe, 4, rue de Furstenberg

Achats de lettres autographes, ventes publiques, expertises, certificats d'authenticité.
Publication de la Revue des Documents historiques et de l'Amateur d'autographes.

BLANOUI

Médaille « Industries d'Art » décernée par le Congrès annuel des architectes français 1888.

MEUBLES, BOISERIES, TENTURES MARSEILLE, 8, rue Cherchell.

Henri DASSON et Cie

SCULPTURE, BRONZES ET MEUBLES D'ART

Grand Prix à l'Exposition de 1889.

106, rue Vieille du Temple, Paris.

HARO Frères

PEINTRES-EXPERTS

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte.

EMBALLAGE

Maison fondée en 1760

CHENUE

Spécialité d'emballage et transport d'objets d'art et de curiosité. 5, rue de la Terrasse (Boulevard Malesherbes.)

Estampes anciennes et modernes.

LIVRES D'ART

Architecture, Peinture, Sculpture et Gravure

LETAROUILLY

1 et 3, Quai Malaquais, Paris. Catalogue mensuel de livres rares

et curieux.

Eugene CHARAVAY fils

EXPERT EN AUTOGRAPHES

Anc. Mais. CHARON, puis A. LAVERDET, fond. en 1838) 8, QUAI DU LOUVRE, PARIS

Autographes des célébrités de tous genres, achat de llections d'autographes, rédactions de catalogues, ntes à l'amiable on aux enchères.

ntes à l'amiable ou aux enchères. Revue des autographes, publication mensuelle Nobiliaire français ou Catalogue par ordre alpha tique de pièces manuscrites émanées des familles blue de Précès manuscrites émanées des familles

HENRI STETTINER

ACHAT ET VENTE

D'OBJETS D'ART ET DE CURIOSITE, ANTIQUITÉS ET TAPISSERIES

7, rue Saint-Georges

BEURDELEY

Ébénisterie, Bronze et Sculpture d'art

OBJETS D'ART ANCIENS

32. 34. RUE LOUIS-LE-GRAND

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

Parait une fois par mois. Chaque numéro est composé d'au moins 88 pages in-8°, sur papier grand aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes, d'héliogravures et de gravures en couleurs tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, meubles, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie et de céramique, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes ayant chacun plus de 500 pages; l'abonnement part des livraisons initiales de chaque volume, 1er janvier ou 1er juillet.

FRANCE

Paris				11	1	Un an,	60	fr., six	mois,	30	fra
Départements .						-			-		

ÉTRANGER

34 fr. États faisant partie de l'Union postale.

PRIX DU DERNIER VOLUME : 35 FRANCS.

Quelques exemplaires sont imprimés sur papier de Hollande avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 fr.

Première période de la Collection avec tables (1859-68). Epuisé. Deuxième période (1869-89), dix-neuf années 1,000 fr.

Les abonnés à une année entière reçoivent gratuitement :

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITE

Prime offerte aux Abonnés en 1890

NOUVEL ALBUM DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

5° série. — Prix: 100 fr. — Pour les abonnés: 50 fr.

50 gravures (aucune n'a paru dans les precédents albums), tirées sur Chine, format 4/4 colombier, et contenues dans un portefeuille.

Planches de Gaillard, Jacquemart, Gaujean, L. Flameng, Boilvin, Le Rat, Didier, Morse, Guérard, Lalauze, Buhot, etc. Eaux-fortes originales de Lhermitte, Renouard, de Nittis, etc.

Aux personnes de la province qui s'adresseront directement à la Gazette des Beaux-Arts, l'Album sera envoyé dans une caisse sans augmentation de prix.

Autres ouvrages à prix réduits pour les abonnés : L'Œuvre et la Vie de Michel-Ange; Album d'eaux-fortes de Jules Jacquemart; Les Dessins de maîtres anciens et Album de la Gazette des Beaux-Arts (4° série dont il reste quelques exemplaires).

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER et dans tous les bureaux de poste

> à l'Administrateur-gérant de la Gazette des Beaux-Arts RUE FAVART, 8, PARIS